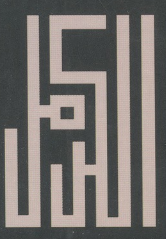
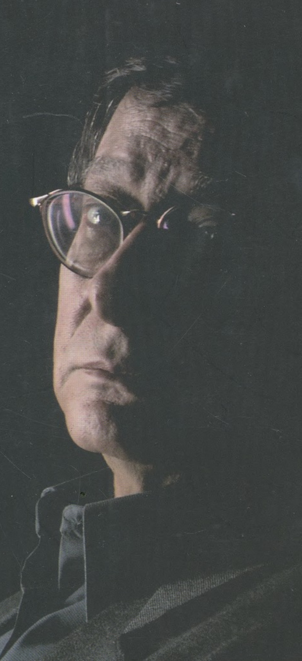


فصلية ثقافية

90

ربيـــع 2009



رئيس التحرير

محمــود درويـــش

مدير التحرير

حسن خضر

تصدر عن : مؤسسة الكرمل الثقافية
مركز خليل السكاكيني الثقافي - ص.ب ١٨٨٧ - رام الله - فلسطين
هاتف/ فاكس : ٥/ ٢٩٨٧٣٧٤ (٠٢)
E-mail : editor@alkarmel.org
الكرمل على الانترنت: http : //www.alkarmel.org

تصدر طبعة الاردن عن : دار الشروق للنشر والتوزيع، ص.ب ٩٢٦٤٦٣
الرمز البريدي ١١١١٠ - عمان - الاردن - هاتف : ١/ ٤٦١٨١٩٠ - فاكس : ٦١٠٠٦٥

باريس : Mr. S. Hadidi
17، avenue Georges Duhamel
Creteil 94000
France

الاشتراكات السنوية : ٨٠ دولاراً للافراد ١٢٠ دولاراً للمؤسسات (بما فيها نفقات البريد)
ترسل الاشتراكات شيكاً الى العنوان البريدي او حوالة بنكية على حساب المؤسسة
Al-Carmel Cultural Foundation
Arab Bank - Manara branch - Routing number : 49852
Ramallah - Palestine

العدد 90

ربيع 2009

الكرمل

فصلية ثقافية

صورة الغلاف : من فيلم «هوية الروح» للفنان توماس هوج
تصميم الغلاف : الفنان خالد حوراني
التنضيد والانتاج والطباعة : مؤسسة « الايام »- رام الله

الحمد

الكرمل ابنة محمود درويش، وقد اكتسبت الكثير من ملامحه، فهي رفيعة ومترفعة، بقدر ما ينبغي للثقافة الحقيقية أن تكون، لكنها ولدت في «الميدان»، في بيروت أوائل الثمانينيات، التي كانت رغم جراح الحرب الأهلية، وما زالت، عاصمة من عواصم التنوير والحرية في العالم العربي.

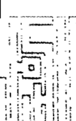
ولدت الكرمل في بيروت، وعينها على فلسطين، وبما أن فلسطين محمود درويش، ليست جغرافيا وحسب، بل اسم من أسماء الحرية، ومجاز جديد في القرن العشرين، لنشيد هوميري خالد وقديم، أصبحت فلسطين أكبر، فاتسعت مساحتها الفكرية والإبداعية لتصبح بحجم العالم العربي، وانفتحت على عالم أوسع وأرحب، اسمه الإنسان أينما كان، بصرف النظر عن اللون، والعرق، واللغة.

الكرمل، منذ ظهورها في شتاء العام 1981، مختبر للإبداع، منبر للمعرفة، منارة للحرية، محاولة في التنوير، واجتهاد في فعل المثاقفة، تطرد الغث بالسمين، وتضخ الهواء النظيف في عالم عربي يكاد يختنق تحت ثقل السائد، والبائد، من سلطات معرفية وسياسية، وهي في هذا وذاك حريصة على نظافة الحلم، ونظيفة الأداء والتعبير.

الثقافة، كما كتب محمود درويش في افتتاحية العدد الأول، قبل ثمانية وعشرين عاما: «صراع وأرض صراع». وإذا كانت الكرمل ممارسة في الحقل الثقافي، تحتكم إلى قيم العلمانية، والتنوير، والحداثة، فما فعلته على امتداد تلك السنوات أنها حاولت «لملمة فتات الضوء، المختلط بالوحل، داخل مرآة تكون إطارا للحرية».

ولكي يكون للكرمل، التي استعارت اسمها من جبل في فلسطين، وقد أصبحت تلك المرآة، من اسمها نصيب، ظلت وفية لاجتهاد صاحبها في «تأسيس فلسطين الرؤيا، هذه الرؤيا المدهشة، التي تتشكل من مزيج الدم والتوقعات والخيبة، ومن هذا الأمل الفذ الذي يولد من جديد»، كما جاء في افتتاحية العدد رقم 1.

وبهذا العدد رقم 90، يكون قوس الكرمل قد اكتمل، ما بين لحظتي البدء والختام. وقد جرى توقيت صدوره في الثالث عشر من آذار، كتحية لمحمود درويش في يوم



ميلاده، لعلها تكون فاتحة لتحويل يوم الميلاد، لا يوم الرحيل، إلى مناسبة سنوية لإحياء ذكرى الشاعر، والاحتفاء بميراثه، الذي يجب ألا يتحوّل إلى ما يشبه الأثاث الثقافي الثمين، بل ينبغي التعامل معه كمولّد هائل الحجم والنفوذ، ومتعدد الطبقات، لتوليد جمال، وثقافة رفيعة، ومعرفة لا تستسلم لسطوة المألوف، بل تطمح إلى مساءلة الغامض، تفتح نوافذ العقل والمخيّلة، وتحض على المغامرة الإبداعية لكسر أسوار التابو الثقافي والسياسي، واستكشاف المجهول.

وبهذا المعنى نحتفي بالشاعر الذي رفع فلسطين، باعتبارها اسما من أسماء الحرية، عاليا على أكف المجاز، وأسهم بوجوهه المتعددة الثقافية والسياسية في صياغة هويتنا الوطنية، كما صنع بمنجزه الشعري الفريد، بما انطوى عليه من أسئلة وخيارات إبداعية وجمالية، وما أثاره من تفاعلات لن تكف عن الحراك في وقت قريب، علامة فارقة في تاريخ الشعرية العربية والعالمية.

وفي السياق نفسه، يمثل عدد الكرمل، هذا، تحقيقا لرغبة راودت محمود درويش، ولم نتمكن من تحقيقها. ففي أواخر العام 2006 عندما توّصل إلى قناعة بضرورة «تجميد» الكرمل، أعرب عن أمنية، بدت في حينها عصية التحقيق، وهي أن نصل بالمجلة إلى العدد 90.

ومع اكتمال قوس الكرمل، لا يفوتنا التذكير، بكثير من العرفان، بمن أسهموا إلى جانب محمود درويش، في تحريرها لتصبح مرآة للثقافة العربية الجديدة والمتجددة: الياس خوري، سليم بركات، وزكريا محمد، إضافة إلى المئات من الكتّاب والروائيين والشعراء في فلسطين والعالم العربي، الذين اغتنت الكرمل بإسهاماتهم على امتداد ثلاثة عقود من الزمن.

في افتتاحية العدد الأوّل كتب محمود درويش: «هذا الانهيار الشامل ليس انهيارنا، وليس انهيار الإبداع، ولا هو انهيار فلسطين الصراع والمعنى والمستقبل». وإذا ما قُورن انهيار الماضي بما نحن فيه وعليه في الوقت الحاضر، تبدو هاوية اليوم أكثر سوادا وسوداوية من عثرات الأمس.

ولكن، في هذا العدد المكرّس لمحمودنا، تحية إلى الشاعر في يوم ميلاده، محاولة للقول: لا هذا الانهيار الشامل انهيارنا، ولا انهيار الإبداع والأمل، ولا هو انهيار فلسطين الصراع، والمعنى، والمستقبل.

حسن خضر

الفهرست

شعر :

لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي	محمود درويش	22-9

إضاءة:

حكاية الديوان الأخير لمحمود درويش	الياس خوري	36 - 23

دراسات :

1-استراتيجيات التعبير وتمثيلات المعنى	صبحي حديدي	53 - 37
2-ثلاثة مداخل لقراءة محمود درويش	فيصل درّاج	74 - 54
3- عزلة الشاهد	كاظم جهاد	103 - 75

أقواس :

1-فعل القراءة وتأزم التمثيل	ستيفن هيث	106 - 104
2-الوطن في المنفى	انجليكا نويفيرت	110 - 107
3-محمود درويش وقصيدة النثر	أمجد ناصر	117 - 111
4-في شرفة محمود درويش	قاسم حداد	122 - 118



المواد المنشورة لا تعبر بالضرورة عن رأي «الكرمل»

ذاكرة :

1-الشاعر في رحلته الأخيرة	أكرم هنية	150 - 123
2-عن الشاعر وبعض أيامه	محمود شقير	181 - 151
3-ليلُك أخضر	ليانة بدر	195 - 182
4-صورة أولى لسيد الكلام	حسن خضر	227 - 196

اختلاجات :

1-اختلاجات في حضرة محمود درويش	سعدي يوسف	233 - 228
2-مات قمر ونديته جميع أشعار الدنيا	شيركو بيكه س	248 - 234

ذاكرة الكرمل :

افتتاحية العدد الأوّل شتاء 1981	محمود درويش	252 - 249



لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي

محمود درويش

يقولُ لها، وهما ينظران الى وردةٍ

تجرحُ الحائطَ: اقتربَ الموتُ منّي قليلاً

فقلتُ له: كان ليلي طويلاً

فلا تحجب الشمسَ عنّي!

وأهديتُهُ وردةً مثل تلك...

فأدّى تحيّته العسكرية للغيبِ،

ثم استدارَ وقالَ:

اذا ما أردتك يوماً وجدُتك

فاذهبْ!

ذهبتُ . . .

انا قادمٌ من هناك

سمعتُ هسيسَ القيامةِ، لكنني

لم أكن جاهزاً لطقوس التناسخ بعد،

فقد يُنشد الذئب أغنيتي شامخاً

وانا واقفٌ، قرب نفسي، على اربعٍ

هل يصدقني أحد ان صرخت هناك:

أنا لا أنا

وأنا لا هُو؟

لم تلدني الذئابُ ولا الخيل . . .

اني خُلقتُ على صورةِ الله

ثمّ مُسختُ الى كائنٍ لُغويّ

وسمّيت آلهتي

واحدا

واحداً،

هل يصدّقني احد ان صرخت هناك:

انا ابن أبي، وابن أمي . . . ونفسي

وقالت: أفي مثل هذا النهار الفتّي الوسيم

تفكّر في تَبعات القيامةِ؟

قال: اذن، حدِّثيني عن الزمن

الذهبي القديم

فهل كنتُ طفلاً كما تدّعي امهاتي

الكثيرات؟ هل كان وجهي دليل

الملائكةِ الطيّبين الى الله،
لا أتذكّر . . . لا أتذكّر أني فرحتُ
بغير النجاة من الموت!
من قال: حيث تكون الطفولةُ
تغتسل الأبدية في النهر . . . زرقاء؟
فلتأخذيني الى النهر/

قالت: سيأتي الى ليلك النهر
حين أضُمُّك
يأتي الى ليلك النهر/

اين أنا الآن؟ لو لم ارَ الشمسَ
شمسين بين يديك، لصدّقتُ
أنك احدى صفات الخيال المروَّض
لولا هبوب الفراشات من فجر غمّازتيك
لصدّقتُ أنّي اناديكِ باسمك
ليس المكان البعيد هو اللامكان
وانتِ تقولين:
"لا تسكن اسمك"
"لا تهجر اسمك"!

ها نحن نروي ونروي بسرديّة
لا غنائيةٍ سيرةَ الحالمين، ونسخرُ مما
يحلّ بنا حين نقرأ ابراجَنا،

بينما يتطفّلُ عابر دربٍ ويسأل :
اين انا؟ فنطيل التأمّل في شجر الجوْز
من حولنا، ونقول له :
ههنا. ههنا. ونعود الى فكرة الأبدية!
ليس المكان هو الفخ . . .
مقهى صغير على طرف الشارعِ
الشارعِ الواسع
الشارع المتسارع مثل القطارات
تنقل سكانها من مكان لآخر . . .
مقهى صغير على طرف الشارع
الشارع الواسع
الأسطوانة لا تتوقف- قالت له
قال : بعد دقائق نخرج من ركننا
الى الشارع الواسع المتسارع
مثل القطارات،
ثم يجيء غريبان، مثلي ومثلك،
قد يكملان الحديث عن الفنّ،
عن شهواتِ بيكاسو ودالي
وأوجاعِ فان غوغ والآخرين . . .
وعمّا سيبقى من الحب بعد الاجازة،
قد يسألان : افي وُسْع ذاكرة
ان تعيد الى جسدٍ شحنة الكهرباء؟
وهل نستطيع استعادةَ احساسنا
بالرطوبة والملح في اوَّل البحر

بعد الرجوع من الصيف؟/

ليس المكان هو الفخ
في وسعنا ان نقول:
لنا شارع ههُنا
وبريد
وبائع خبزٍ
ومغسلةٌ للثياب
وحانوت تبغٍ وخمر
وركنٌ صغير
ورائحةٌ تتذكّر/

ها نحنُ نشربُ قهوتَنا بهدوءِ اميرين
لا يملكان الطواويس، انت اميرة نفسك
سلطانةُ البر والبحر، من أخمص القدمين
الى حيرةِ الريحِ في خصلة الشعر.
في ضوء يأسكِ من عودة الأمسِ
تستنطقين حياةً بديهيةً. وبلا حرسٍ
تحرسين ممالكَ سريَّةً. وأنا، في
ضيافةِ هذا النهار، اميرٌ على حصَّتي
من رصيفِ الخريفِ. وأنسى من المُتَكلِّمُ
فينا لفرطِ التشابه بين الغيابِ وبين
الإيابِ اذا اجتمعا في نواحي الكمنجات
لا أتذكّر قلبي الا اذا شقَّهُ الحبُّ

نصفين، او جفَّ من عطش الحب،
او تركتني على ضفة النهر احدى صفاتك!
ضيفاً على لحظة عابرة
اتشبّثُ بالصحو،
لا امسَ حولي وحولك
لا ذاكرة،
فلتكن مَعْنوياتنا عالية

عصافيرُ زرقاءُ، حمراءُ، صفراءُ، ترتشف
الماءَ من غيمةٍ تتباطأ حين تُطلُّ على
كتفيكِ. وهذا النهار شفيفٌ خفيفٌ
بهيٌّ شهيٌّ، رضيٌّ بزواره، انثوّيٌّ،
بريءٌ جريءٌ كزيتون عينيك. لا شيء
يبتعد اليوم ما دام هذا النهار
يرحِّب بي، ههنا يُولَدُ الحبُّ
والرغبةُ التؤامان، ونولدُ... ماذا
أريد من الأمس؟ ماذا أريد من
الغد؟ ما دام لي حاضرٌ يافعٌ استطيع
زيارة نفسي، ذهاباً اياباً، كأني
كأني. وما دام لي حاضرٌ استطيعُ
صناعة امسي كما اشتهي، لا كما
كان. إني كأني. وما دام لي
حاضرٌ استطيع اشتقاق غدي من
سماءٍ تحنُّ الى الأرض ما بين

حربٍ وحرب، وإني لأني!
تقول: كأنكَ تكتبُ شعراً
يقول: اتابع ايقاعَ دورتيَ
الدموية في لغة الشعراء. أنا،
مثلاً، لم احبَّ فتاةً معينةً
عندما قلتُ اني احبُّ فتاةً، ولكنني
قد تخيَّلتُها: ذاتَ عينين لوزيتين،
وشعرٍ كنهر السواد يسيل على
الكتفين، ورُمَّانتين على طبق مرمريّ.
تخيلتها لا لشيء، ولكن لأُسمعها
شعر بابلو نيرودا، كأني أنا هو،
فالشعر كالوهم/

ليس المكان هو الفخّ
لم أنتظركِ لتنتظريني، فمثلك منْ
يأمر الحُلْم بالانتظارِ الطويلِ على
ركبتيها. خذيني الى اللامكان المُعَدِّ
لأمثالنا الضالعين بتأويل ذاكرة الغيم
بين الربيع وبين الخريف، وأمّا
الربيع، فما يكتب الشعراء اذا نجحوا
في التقاط المكان السريع بصُنّارة
الكلمات. وأما الخريف، فما نحن فيه
من الاهتداء برائحة الشجر العاطفيّ
وبحث الغريبة في كلمات الغريب عن

اسم الحنين . . . وعَن شَبَهٍ غائم
في ثنائية الشعر والنثر . لا النثر نثرٌ
ولا الشعر شعرٌ اذا ما همستِ :
احبكَ ! او قالت امرأةٌ في القطار
لشخصٍ غريبٍ ، أعنّي على
نحلةٍ بين نهديَّ . . . او قال شخصٌ كسولٌ
لإسكندر الأمبراطور : لا تحجب
الشمس عني . ولكنني اذ أُغنّي ،
أُغنّي لكي أُغري بالموت بالموت/

ليس المكان هو الفخ
ما دمتِ تبتسمين ولا تأبهين
بطول الطريق . . . خذيني كما تشتهين
يداً بيدٍ ، او صدىً للصدى ، او سدى .
لا أريدُ لهذي القصيدة ان تنتهي ابدا
لا أريد لها هدفاً واضحاً
لا أريد لها ان تكون خريطة منفى
ولا بلدا
لا أريد لهذي القصيدة ان تنتهي
بالختام السعيد ، ولا بالردى
أريد لها ان تكون كما تشتهي ان
تكون :
قصيدة غيري . قصيدة ضدي . قصيدة
ندّي . . .

أريد لها ان تكون صلاة اخي وعدوي.
كأن المخاطب فيها انا الغائب المتكلم فيها.
كأنَّ الصدى جسدي. وكأني أنا
أنتِ، او غيرَنا. وكأني أنا آخري!

كي اوسِّع هذا المدى
كان لا بُدَّ لي:
- من سنونوة ثانية
- وخروج على القافية
- وانتباه الى سعة الهاويةْ

لا أريد لهذي القصيدة ان تنتهي
لا أريد لهذا النهار الخريفي ان ينتهي
دون ان نتأكَّد من صحة الأبدية.
في وسعنا أن نحبَّ،
وفي وسعنا أن نتخيّل انّا نحبُّ
لكي نُرجئ الانتحار، اذا كان لا بدَّ منه،
الى موعد آخر...
لن نموت هنا الآن، في مثل
هذا النهار الزفافيّ، فامتلئي
بيقين الظهيرة، وامتلئي واملئيني
بنور البصيرة/

ينبئني هذا النهار الخريفي

انّأ سنمشي على طرق لم يطأها
غريبان قبلي وقبلك الا ليحترقا
في البخور الالهي.
ينبئني اننا سوف نسمع طيرا تغني
على قدر حاجتنا للغناء... خفيفاً
خفيًّ التباريح، لا رعويا ولا وطنياً
فلا نتذكّر شيئا فقدناه/

ان الزمان هو الفخ
قالت: الى أين تأخذني؟
قال: لو كنتِ اصغر من رحلتي
هذه، لأكتفيتُ بتحوير آخر فصل
من المشهد الهوميري... وقلتُ:

سريرك سرّي وسرُّك،
ماضيك يأتي غدا
على نجمة لا تصيب الندى
بأذى،
أنام وتستيقظين فلا انت مُلتفّةٌ
بذراعي، ولا أنا زُنّار خصرك،
لن تعرفيني
لأن الزمان يُشيخ الصدى
وما زلتُ أمشي... وأمشي
وما زلتِ تنتظرين بريد المدى

أنا هو، لا تُغلقي باب بيتك

ولا ترجعيني الى البحر، يا امرأتي، زبدا

انا هُوَ، منْ كان عبداً

لمسقط رأسك . . . او سيّدا

انا هو بين يديك كما خلقتني

يداكِ، ولم اتزوَّج سواكِ

ولم أُشفَ منك، ومن نُدبتي ابدا

وقد راودتني الهات كل البحار سدى

أنا هو، من تفرطين له الوقت

في كُرة الصوف،

ضلَّ الطريق الى البيت . . . ثم اهتدى

سريرك، ذاك المخبأ في جذع زيتونة

هو سرِّي وسرُّك . . .

قالت له: قد تزوجني يا غريبُ

غريبٌ سواك

فلا جذع زيتونة ههنا

او سرير،

لأن الزمان هو الفخ/

ينبئني ضوء هذا النهار الخريفيّ

أني رأيتك من قبل، تمشين حافيةَ

القدمين على لغتي، قلت: سيري

ببطءٍ على العشب، سيري ببطءٍ

لكي يتنفَّس منك ويخضرّ. والوقت

منشغلٌ عنك . . . سيري ببطءٍ لأُمسك
حلمي بكلتا يديّ . رأيتك من قبل
حنطيّةً كأغاني الحصاد وقد دلّكتها
السنابل، سمراءَ من سهر الليالي،
بيضاء من فرط ما ضحك الماء حين
اقتربت من النبع . سيري ببطءٍ،
فأنّى مشيتِ ترعرعت الذكريات حقولا
من الهندباء، رأيتك من قبلُ في
الزمن الرعويّ
على قدر ليل الغريب
تنامُ الغريبةُ/

فاحتجبي، واظهري، والعبي، واكسري
قدري بيديك الحريريتين، ولا تخبريني
الى اين تمضين بي في دهاليز سرِّك،
لا تخبريني الى اين تمضين بعدي
الى اين اذهبُ بعدك . لا بعد
بعدك . ولنعتنِ الآن بالوردة الليلكية
ولتُكمل الأبدية اشغالنا دوننا،
ان اطلنا الوقوف على النهر او
لم نُطل . سوف نحيا بقية هذا
النهار . سنحيا ونحيا . وفي الليلِ،
ان هبط الليل، حين تنامين فيّ
كروحي، سأصحو بطيئاً على وَقْع

حلم قديم، سأصحو واكتب مرثيتي.
هادئاً هادئاً. وارى كيف عشت
طويلاً على الجسر قرب القيامة، وحدي
وحراً. فإن اعجبتنيَ مرثيتي دون
وزن وقافية نمت فيها ومتُّ
والا تقمصت شخصية الغجري
المهاجر:
جيتارتي فرسي
في الطريق الذي لا يؤدي
الى أيّ أندلسٍ
سوف ارضى بحظِ الطيورِ وحريةِ
الريح. قلبي الجريح هو الكون.
والكون قلبي الفسيح. تعالي معي
لنزور الحياة، ونذهب حيث اقمنا
خياماً من السرو والخيزران على
ساحل الأبدية. ان الحياة هي اسم
كبير لنصر صغير على موتنا. والحياة
هي اسمك يطفو هلالاً من اللازورد
على العدم الأبيض، استيقظي وانهضي،
لن نموت هنا الآن، فالموت حادثة
وقعت في بداية هذي القصيدة، حيث
التقيت بموت صغير وأهديته وردة،
فانحنى باحترام وقال: اذا ما أردتك
يوما وجدتك/

فلنتدرب على حُبٍّ اشياء ليست

لنا، ولنا. . . لو نظرنا اليها معاً من علٍ

كسقوط الثلوج على جبلٍ

سيغنّي لك الغجري، كما لم يغنِّ:

أقول لها

لن ابدِّل أوتار جيتارتي

لن أبدّلها

لن أحمّلها فوق طاقتها

لن أحمّلها

لن اقول لها

غير ما تشتهي ان أقول لها

حملتني لأحملها

لن أبدِّل أوتارها

لن أبدّلها

لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي

لا أريد لهذا النهار الخريفي أن ينتهي



الديوان الأخير

حكاية هذه المجموعة[1]

الياس خوري

-1-

كان لقائي بمحمود درويش، ظهر ذلك اليوم من شهر أيلول ملتبسا وغريبا. ذهبت إلى عمان للاشتراك في اجتماعات اللجنة التحضيرية لمؤسسة محمود درويش. مساء اليوم الذي سبقه التقيت بأحمد درويش والمحامي جواد بولص، الآتيين من الجليل، وبعلي حليلة ومارسيل خليفة، في باحة الفندق. علي الذي رافق، مع أكرم هنية، الشاعر في رحلته الأخيرة إلى هيوستن تكساس، حيث أجريت له جراحة الشريان الأبهر التي أودت به، روى لنا الأيام الأخيرة من حياة الشاعر، وتطور الانهيار الجسدي الشامل الذي أصابه بعد الجراحة.

كانت ليلة حزينة، لا ادري كيف أصفها الآن، لكنني أراها مثل منام مغطى بالبياض. لم يجعلني كلام علي حليلة اقتنع بأن محمود درويش مات، حتى عندما أضاف أكرم هنية في اليوم

---

[1] تقديم الديوان الجديد لمحمود درويش، الذي يصدر في آذار (مارس) عن دار رياض نجيب الريّس للنشر في بيروت

التالي بعض التفاصيل الصغيرة، وروى لنا أن درويش رأى في منام ليلته ما قبل الأخيرة معين بسيسو، وتساءل ماذا جاء معين يفعل هنا؟

لم اقتنع. فالموت حين يأتي يتشكل كحجاب سميك يفصل عالم الإحياء عن عالم الموتى. نتحدث عن الميت بصيغة الغائب، وننسى صوته. لكن مع درويش بدا لي الموت بعيدا. كنت استمع إلى الحكايات التي تروى، وأنا أتلفت يمينا وشمالا، كأنني انتظر وقع دعسات درويش في إي لحظة.

لكنه لم يأتِ، تركنا نحكي عنه كما تشاء لنا الذاكرة أن نحكي، ولم يكسر دائرة كلامنا بمزاحه وملاحظاته اللامعة.

في صبيحة اليوم التالي، عقدت اللجنة اجتماعها الأول بعدما انضم إلينا ياسر عبد ربه، وأكرم هنية، وغانم زريقات، وخالد الكركي، واحمد عبدا لرحمن، وصبيح المصري. ناقشنا مطولا مسألة تشكيل المؤسسة، وتكلمنا عن الضريح، والحديقة التي ستقوم حوله، ومتحف الشاعر الذي سوف يبنى في المكان. تكلمنا في كلّ شيء، لكنني في الواقع كنت انتظر نهاية الاجتماع بلهفة، كي نذهب مع علي حليلة إلى بيت الشاعر في عبدون.

لم يدخل احد إلى المكان منذ أن غادره درويش في رحلة موته إلى أميركا. وكان على مجموعة منا أن تدخل إلى البيت بحثا عن قصائده الأخير. قال محمود لعدد من أصدقائه إنه يملك ديوانا جديدا جاهزا في غرفة مكتبه في منزله في عمان، وأكد ذلك ناشره رياض نجيب الريّس.

فتح علي حليلة الباب ودخلنا. كان كل شيء على حاله. البيت يشبهه، أناقة من دون بذخ، وإيقاع هادئ تصنعه اللوحات المنتشرة، ومكتبة تضم كتّاب العرب والعالم أمواتا وإحياءً.

"لسان العرب" إلى جانب ديوان المتنبي، مجموعات شعرية وروايات في كل مكان، مرتبة وتشير إلى أنها قُرئت أو في طريقها إلى ذلك.

لا ادري لماذا عجزنا عن النطق، وحين تكلمنا لم تصدر عنا سوى أصوات هامسة. احمد درويش، شقيق الشاعر، جلس على الكنبة في الصالون وانفجر بكاء. مارسيل خليفة جلس إلى جانبه مواسيا. دخلت مع جواد بولص إلى المكتب، حيث من المفترض أن نجد الديوان. كنت انتظر أن أجد المخطوط على سطح المكتب، لكنني لم أجد شيئا. كنت انتظر أن أجد رسالة تشرح لنا ماذا يجب أن نفعل بالديوان، لكن الرسالة لم تُكتب.

لم يكتب محمود درويش وصية. ليلة الجراحة طلب من علي حليلة وأكرم هنية أن يبقيا معه، لأنه يريد أن يتكلم، لكنهما نصحاه بالراحة، لأن وقت الكلام سيأتي بعد نجاح العملية الجراحية!

لم يكتب درويش وصية ولم يتكلم، رغم كل الأخطار التي كان يعرف أنها في انتظاره. عندما استمعت إلى علي وأكرم يرويان الوحدة التي كان يشعر بها الشاعر المستلقي على سرير المستشفى الأميركي، أصبت بالقشعريرة، وشعرت بالخوف. في هذه المجموعة من القصائد، سوف نقرأ قصيدة عن الخوف، وندخل مع الشاعر لحظات النهاية التي يرسمها الخوف من النوم الأبدي على وجوهنا وأجسادنا.

وقفنا أمام المكتب الفارغ حائرين، كنت متأكدا من وجود الديوان، لأن درويش نشر منه ثلاث قصائد في الصحف هي: "على محطة قطار سقط عن الخريطة" و"لاعب النرد" و"سيناريو جاهز"، وقرأ ثلاث قصائد غير منشورة في الأمسية الأخيرة التي أقامها في رام الله، هي: "ههنا، الآن، وههنا والآن" و"عينان" و"بالزنبق امتلأ الهواء".

وهو منذ أعوام توقف عن نشر قصائد متفرقة قبل أن يكون قد أنجز الديوان الشعري الذي سوف يضمها. كما أن درويش أصيب في الأعوام العشرة الأخيرة، وهي الأعوام التي أعقبت جراحة الشريان الأبهر، التي أجريت في باريس عام 1998، بحمّى الشعر. كتب "الجدارية"، وتوقف تقريبا عن ممارسة أي نشاط آخر، سوى كتابة الشعر. كانت هذه الأعوام، أخصب أعوامه على الإطلاق، فيها نضجت تجربته وتألقت، وارتسمت صورته كأكبر شاعر عربي حديث.

لم نفهم دلالات هذه الحمّى، أو رفضنا أن نفهمها، في وصفها نسجا لعلاقة الكلمات بالموت، حيث يخاطب الشاعر الأحياء والموتى، ملخصاً كل الشعراء في صوته المتفرّد. في الأعوام العشرة الأخيرة كان محمود درويش يحوّل العلاقة بالموت قصيدة، ورؤيا النهاية مقتربا إلى البداية.

"من أنا لأخيّب ظن العدم"، يسأل درويش في نهاية قصيدته "لاعب النرد". حيث يصل إلى ذروة العلاقة التراجيدية بين الكلمات التي تقاوم العدم، وتفتح أفق استمرارية الحياة وديمومتها المتجددة، وبين هشاشة الجسد الإنساني الذي يقود الأفراد إلى الاضمحلال. كنا نتعامل معه كما يحب، أي باعتبار الحياة مائدة للصداقة والمتعة والإبداع، ولم نكن نحكي عن المرض إلا نادراً.

خطر في بالي أن الديوان في الدُرج، حاولت فتحه، لكن اضطرابي أوحى لي بأن الدرج مقفل بالمفتاح. أين المفتاح، سألت؟ بحثنا عن المفتاح فلم نجده. قلت يجب أن نخلع الجارور، حين امتدت يد احد الأصدقاء وفتحت الدرج، انفتح بسلاسة.

أكوام من الأوراق. وقعت عيناي في البداية على قصيدة "طباق"، المهداة إلى ادوارد سعيد، المنشورة في ديوان "كزهر اللوز أو ابعد" مكتوبة بخط اليد. من المؤكد أن درويش وضعها هنا، كي يقرأها في محاضرة ادوارد سعيد التذكارية التي تنظمها جامعة كولومبيا في نيويورك في نهاية شهر أيلول، لكن الموت جاء، معلنا الوداع النهائي "لشعر الألم".

بحثنا أنا والمحامي جواد بولص شبه يائسين، وفجأة رأيت دفتر "بلوك نوت" ذا غطاء ازرق وضعت فيه القصائد. أولى القصائد كانت "لاعب النرد". قلبت الصفحات فعثرت على قصيدتي "عينان"، و"بالزنبق امتلأ الهواء". بحثنا في الدرج عن قصائد أخرى، فعثرنا على مسودات قصائد قديمة منشورة، لكننا لم نعثر على قصائد جديدة.

رقمنا المخطوط، وصورنا منه صورتين. أعدنا الأصل إلى الدرج في مكانه، واخذ احمد شقيق الشاعر نسخة، بينما احتفظت أنا بالنسخة الثانية. وقرّ رأي الجميع أن يُعهد لي بالقصائد، كي أعدها للنشر، واكتب حكايتها، على أن تصدر في 13 آذار 2009، أي في يوم عيد ميلاد الشاعر، فتكون قصائده الأخيرة هديتنا إلى من أهدى العرب والفلسطينيين أجمل القصائد.

أخذت القصائد إلى غرفتي في الفندق، أقفلت الباب وقرأت، وشعرت بالحزن الممزوج بالعجز عن القراءة. في المساء سهرنا في حديقة منزل علي حليلة، وكانت القصائد معي، طلبوا مني أن اقرأ، فقرأت متلعثما. كانت تلك القراءة سيئة وعاجزة، كيف اقرأ وأنا متيقن من أن درويش سوف يفاجئنا في أي لحظة ويسخر من وجوهنا الحزينة. لم ينقذ الليلة سوى مارسيل خليفة، امسك بعوده وغنى الشعر الذي صار أشبه بالدموع. كانت كلمات درويش وموسيقى الروح في قصائده، تلفنا وتأخذنا إليها. كان الحزن، ولا شيء آخر. بدل أن نفرح بالديوان احتلنا شبح الغياب. الحقيقة أن المشاعر اختلطت، إذ كنا، ونحن نعمل في المنزل نشعر بالحضور السري والغريب للشاعر.

في غرفتي في الفندق شعرت أن عليّ أن أعيد القصائد إلى مكانها في الدُرج، غدا يأتي محمود ويقرر كيف يرتب قصائده، ويتعامل مع التعديلات التي يقترحها. قلت في نفسي إن عليّ التخلي

عن هذه المهمة. نمت نوما متقطعا، والتبست عليّ الأمور بشكل كامل. قرأت القصائد كلها أكثر من مرة، وتأكد لي أننا لم نعثر على كلّ المجموعة الأخيرة من القصائد. لا شك أن هناك قصيدة كبرى في مكان ما، وان اضطرابنا منعنا من اكتشاف مكان وجودها.

في صباح اليوم التالي، وبينما اشرب قهوتي رن الهاتف، وسمعت صوت مارسيل خليفة يطلب مني المجيء إلى منزل درويش لأن غانم زريقات عثر على القصيدة. في المنزل أخذت قصيدة طويلة بلا عنوان، مكتوبة بخط يد درويش في خمس وعشرين صفحة. وعلى عكس الكثير من القصائد التي وجدناها، فإنها ناجزة، ولا اثر فيها للتشطيب أو اقتراحات التعديل. قرأت القصيدة التي قفز عنوانها من بين السطور من دون أي جهد: "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي"، ووجدتني أمام عمل شعري كبير، قصيدة تصل بالمقترب الملحمي- الغنائي الذي صاغه درويش إلى الذروة. ومعها عثرنا على خمس قصائد جديدة.

في تلك اللحظة اقتنعنا أننا أمام عمل شعري كبير يشكل إضافة حقيقية إلى الديوان الذي تركه الشاعر.

لكننا وقفنا أمام ثلاثة أسئلة كبرى:

"لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي"، هي قصيدة ناجزة ومكتملة بكل المقاييس. لكن

هل هي الجزء الأول من قصيدة طويلة روى درويش انه كان يعمل عليها؟

تأتي شرعية هذا السؤال من حقيقة أن الشاعر لم يضع قصيدته هذه مع بقية قصائد الدفتر الأزرق؟ دفعنا هذا السؤال إلى مواصلة البحث بين أوراق الشاعر، في عمان ورام الله، لكننا لم نعثر على شيء.

السؤال الثاني يتعلق بنصوص نثرية وشعرية كانت ضمن كتاب "اثر الفراشة"،

وقد عثر عليها في منزل الشاعر في رام الله. من الواضح أن درويش قرر عدم نشر هذه النصوص، لذا قررنا انه لا يحق لنا نشرها. سوف تبقى هذه النصوص في أرشيف الشاعر، في المتحف الذي سيضم جميع مخطوطاته التي عُثر عليها.

السؤال الثالث، هو حول قصيدة "محمد"، وهي قصيدة كتبها درويش في بداية انتفاضة الأقصى، وكانت تحيته إلى الشهيد محمد الدرة. لم ينشر درويش هذه القصيدة في أي من مجموعاته الشعرية التي أصدرها، كما لم ينشرها في كتبه النثرية، على غرار قصيدته الشهيرة،

"عابرون في كلام عابر". من المؤكد أن هذه القصيدة لا تمت بصلة إلى مناخ قصائد هذه المجموعة، لذا آثرنا عدم نشرها هنا، على أن يضمها ديوان الشاعر الكامل، في طبعاته اللاحقة.

-2-

وجدنا القصائد على الشكل التالي:

في اليوم الأول وجدنا في درج المكتب دفتر "بلوك نوت" لون غلافه ازرق، وفي داخله وضعت اغلب قصائد هذا الديوان. لم يكن هناك ترقيم موحّد، بل رقمت صفحات كل قصيدة على حدة. يستخدم درويش في ترقيمه الأرقام الهندية، فقمت بترقيم الصفحات بالأرقام العربية، محافظا على التتابع الذي وجدته، فكان عدد الصفحات 117 صفحة. قمنا بتصوير القصائد في نسختين: احتفظت بواحدة، وأخذ احمد درويش والمحامي جواد بولص نسخة ثانية، واعدنا النسخة الأصلية إلى الدرج حيث كانت.

ضمّ الدفتر 26 قصيدة هي على التوالي: 1- لاعب النرد، 2- على محطة قطار سقط عن الخريطة، 3- سيناريو جاهز، 4- بالزنبق امتلأ الهواء، 5- هذا المساء، 6- مسافر، 7- عينان، 8- واقعيون، 9- الخوف، 10- هنا الآن وههنا والآن، 11- من كان يحلم، (بلا عنوان)، 12- إلى شاعر شاب، 13- فروسية، 14- نسيت لأنساك، (بلا عنوان) 15- هنالك حب بلا سبب، (بلا عنوان)، 16- إذا كان لا بد من قمر، (بلا عنوان) 17- يأتي ويذهب، 18- ما أسرع الليل (بلا عنوان) 19- كأن الموت تسليتي، (بلا عنوان) 20- لو ولدت، (بلا عنوان) 21- كلمات، 22- لن أبدل أوتار جيتارتي، 23- تلال مقدسة، 24- في رام الله، 25- محمد، 26- موعد مع إميل حبيبي.

وصباح اليوم التالي، عثر غانم زريقات واحمد درويش على 6 قصائد، لم أضمها إلى الترقيم القديم وهي: 1- في بيت نزار قباني، 2- طللية البروة، 3- قمر قديم، 4- ورغبت فيك رغبت عنك 5- ليل بلا حلم، 6- لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، (بلا عنوان).

من الواضح أننا لم نعثر على الديوان في نسخته النهائية، لكننا كنا على ثقة، وخصوصا بعد عثورنا على القصيدة الكبرى: "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي"، أننا عثرنا على كنز ثمين.

ولا بد أن أشير هنا إلى أن هذه المجموعة تضم قصائد كتبت في فترة سابقة: في بيت نزار قباني، قمر قديم، الخوف، موعد مع إميل حبيبي...

قمت بتصنيف القصائد التي عثرنا عليها في أربعة أقسام:

1- القصائد الناجزة، التي نشرها الشاعر أو ألقاها في أمسية رام الله قبيل وفاته، وهي: "لاعب النرد"، "على محطة قطار سقط من الخريطة"، "سيناريو جاهز"، القصائد الثلاث نشرت في جريدتي "الأيام" في رام الله، و"القدس العربي" في لندن. إضافة إلى قصائد: "بالزنبق امتلأ الهواء" و"عينان" و"ههنا، الآن، وههنا والآن" التي ألقاها الشاعر في أمسيته الأخيرة في رام الله، وقصيدة "محمد"، التي نشرت في عدد كبير من الصحف العربية.

من الواضح أن هذه القصائد وصلت إلى صيغتها النهائية، ولن يطرأ عليها أي تعديل يذكر، لأن درويش اشرف على نشرها، لذلك ننشرها كما وجدناها. مع الإشارة إلى ثلاث مسائل:

أ- قصيدة سيناريو جاهز وجدت في المخطوط تحت عنوان سيناريو ناقص.

ب- حين قرأ درويش قصيدة "لاعب النرد" في رام الله، استبدل كلمة "هشا" بكلمة "حيا" في احد أسطر القصيدة، فقرأه كما يلي: " ومن حسن حظي أني ما زلت حياً لأدخل في التجربة"، لكنني آثرت نشر النص مثلما نُشر في "القدس العربي" بتاريخ 3 تموز 2008، لأن الشاعر سبق له أن غيّر بعض الكلمات في أمسياته، من دون أن يحدث تعديلا في النص المنشور.

ج- في قصيدة "عينان"، أحدث الشاعر تعديلا طفيفا عليها في أمسية رام الله، إذ حذف "ثم أعلى" بعد كلمة "أعلى"، فقرأ السطر على الشكل التالي: "ترفعان الحور والصفصاف أعلى. تهربان من المرايا فهي أضيق منهما." كما أحدث في الأمسية نفسها تعديلا آخر على قصيدة "ههنا، الآن، وههنا والآن"، إذ استبدل كلمة "علوا" التي تتكرر بكلمة "سموا"، فقرأ السطر على الشكل التالي: "على الأشجار أن تعلو وان لا تشبه الواحدة الأخرى سموا وامتدادا". اعتمدت التعديلين لأنهما منطقيين من جهة، ولأن الشاعر لم ينشر القصيدتين، فاعتبرت إلقاءهما بمثابة النشر من جهة ثانية.

2- اثنا عشر قصيدة بدت وكأنها قد وصلت إلى نسختها النهائية، إذ لا اثر فيها للتشطيب أو التعديل أو اقتراح التعديلات هي: بالزنبق امتلأ الهواء، عينان، ههنا الآن وهنا والآن، هذا المساء، يأتي ويذهب، في رام الله، موعد مع إميل حبيبي، طللية البروة، قمر قديم، ورغبت فيك رغبت عنك، ليل بلا حلم، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي.

هنا يجب التوقف عند قصيدتين: "طللية البروة" و "ورغبت فيك رغبت عنك". في القصيدة الأولى وضع درويش خطا تحت كلمة "الأولى"، في جملة: "أنا ابن حكايتي الأولى"، كما وضع خطا تحت كلمة "إلى المنفى"، في جملة: "لم اكبر فلم اذهب إلى المنفى". ووضع علامة استفهام على هامش كلمة "وبالرحيل"، في المقطع الذي يقول: "قفا... لكي ازِن المكان وقفره بمعلقات الجاهليين الغنية بالخيول وبالرحيل".

من الواضح أن الشاعر كان مترددا حيال هذه الكلمات، لكنه لم يقترح بدائل لها، فبقيت على حالها في النص النهائي الذي أعددناه للنشر.

أما القصيدة الثانية، فقد وجدنا نسختين منها، الأولى مسودة ومليئة بالتشطيب واقتراحات التعديل، والثانية نهائية لا اثر للتشطيب فيها، وهي المنشورة في هذا الكتاب.

قصيدة "في رام الله"، المهداة إلى سليمان النجّاب، تحمل في مقطعين منها تضمينا من قصيدة سابقة لدرويش تحمل عنوان: "رجل وخشف في الحديقة"، من ديوان "لا تعتذر عما فعلت". وقد وضع الشاعر المقطعين ضمن مزدوجين، وهذا يدلّ على أن قصيدة "في رام الله"، كتبت بعد قصيدة "رجل وخشف في الحديقة". وهي القصيدة الوحيدة التي كتبها درويش عن المدينة التي سيُدفن فيها.

3- قصيدة "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي"، هي عمل كبير بكل المقاييس، بل استطيع القول إنها الكلمة الأخيرة التي قالها درويش. فيها يصل التألق الشعري إلى ذروته، حيث يمزج الشاعر السرد بالغنائية والملحمية، في خلاصة مدهشة لعلاقة الشاعر بذاته وأرضه وحكاياته وموته. لذا آثرنا نشر هذه القصيدة المتفردة في قسم خاص بها، في هذا الديوان. قد تكون قصيدة غير منتهية، وهي كذلك، لأن الشاعر أراد لها ألا تنتهي، كأنه كان يحاول أن يشتري بها الحياة.

نجد في هذه القصيدة تضمينين من قصيدتين منشورتين، وتضميناً من قصيدة غير منشورة. التضمينان الأولان مأخوذان من قصيدتين نشرتا في مجموعة "كزهر اللوز أو ابعد".

التضمين الأول هو المقطع التالي: "عصافير زرقاء، حمراء، صفراء، ترتشف الماء من غيمة تتباطأ حين تطل على كتفيك"، وهو مأخوذ من قصيدة "نسيت غيمة في السرير"، لكن الشاعر استخدم هنا صيغة المخاطب في "كتفيك"، بدل صيغة الغائب في القصيدة المنشورة. اللافت

أن الشاعر وضع المقطع في "نسيت غيمة في السرير"، بين هلالين. فهل كان يشير هنا إلى قصيدة طويلة بدأ في كتابتها؟ لا ادري. أما المقطع الثاني فيقول: "وأما الربيع، فما يكتب الشعراء، إذا نجحوا في التقاط المكان السريع بصنّارة الكلمات". وهو مأخوذ من قصيدة "وأما الربيع"، لكنه حذف هنا صفة السكارى عن الشعراء، التي جاءت في القصيدة المنشورة.

تنتهي القصيدة بمقطع غنائي يبدأ بعبارة "لن أبدل أوتار جيتارتي/ لن أبدلها". لكننا عثرنا في المخطوط على قصيدة تحمل عنوان "لن أبدل أوتار جيتارتي". ترددت طويلا أمام نشرها، لكن احد مقاطعها حسم الأمر وقرر ضرورة أن يضمها هذا الديوان:

"المكانُ على أرضه، هل أسأت إلى الشجرة
حين شبَّهتها بفتاة (وبالعكس) هل اطلب المغفرة
من مقابر أهلي، لأنيَ متُّ بعيداً
عن النائمين وأنقصتها شاهدة؟"

4- بقية قصائد الديوان، وجدت كمخطوطات كتب عليها الشاعر تعديلات، وشطب منها بعض العبارات. ونحن نعلم، أن هذا يعني في القاموس الدرويشي، أننا أمام أعمال غير منتهية.
كان درويش يحرص على أن لا يتخلل قصائده ومقالاته التي يرسلها للنشر أي تشطيب.
كان حين يشطب كلمة واحدة يعيد كتابة الصفحة بأكملها. وبعد يأسي من إمكانية العثور على نسخ نهائية من هذه القصائد، تركّز البحث في منزليه في رام الله وعمان، على ملف أمسيتيه الأخيرتين في رام الله وآرل، في الجنوب الفرنسي، لكن محاولاتنا لم تصل إلى نتيجة.
كان درويش يقول لنا انه لن يترك نصوصا غير مكتملة، أو رسائل، وان على الباحثين أن لا يتعبوا أنفسهم، لأنهم لن يجدوا شيئاً. لكن للأسف، وعلى الرغم من حرصه الشديد، فلقد ترك لنا محمود هذه القصائد. لذا كان ترددي كبيرا أمامها.
هل يجوز نشرها؟ وإذا لم ننشرها فماذا نفعل بها؟
لكن سؤالا آخر طرح نفسه بقوة، هل يحق لنا عدم نشرها؟ وتركها تاليا في أرشيف الشاعر حيث يمكن أن تنشر مبعثرة أو مجتزأة من قبل الدارسين الذي سيوضع ما وجدناه من أرشيف درويش في تصرفهم؟
بالطبع لا يحق لأحد إتلاف أي ورقة، وحده الشاعر كان يملك هذا الحق. لذا استقر الرأي

على نشرها كلها من دون استثناء.

لم احدث أي تعديلات على هذه القصائد، قرأتها بدقة، نفذت اقتراحات الشاعر بتغيير كلمة هنا أو هناك، طبعتها على الكومبيوتر وأرسلتها للنشر.

لكن يجب أن نتوقف هنا عند ثلاث قصائد.

القصيدة الأولى: "في بيت نزار قباني". وضع درويش عنوانا أول لهذه القصيدة هو: "منازل الشعراء"، لكنه شطبه واستبدله بالعنوان الحالي. تبدأ القصيدة كما وجدت في المخطوط بالمقطع الصغير التالي:

"أثاث من الصين ازرقُ،
صالونُهُ أزرقُ،
والستائرُ زرقاءُ،
عيناهُ،
ألفاظه،
والدفاترُ زرقاءُ"

وضع الشاعر على هامش هذا المقطع خطا وإشارة X وهي إشارة تدل على نية الحذف. ومن خلال قراءة القصيدة وجدنا أن مضامين هذا المقطع وصوره دخلت في نسيجها الداخلي، لذا حذفناه.

السطر الأخير من المقطع الثالث كان على الشكل التالي: "صورتي كتبت سيرتي ونفتني إلى الضوء". رسم الشاعر خطا تحت كلمة "الضوء" لأنها خروج على القافية، وكتب تحتها كلمة الأبدية، ثم أشار إلى احتمالين آخرين كتبهما في أعلى الصفحة هما: الغرف الداخلية أو الغرف الساحلية. هنا كان علينا أن نختار، فاخترنا الغرف الساحلية لأنها اقرب إلى المعنى المائي الذي يشير في بداية المقطع إلى بردى.

القصيدة الثانية: "نسيت لأنساك"، كان الشاعر مترددا أمام السطر الأخير من القصيدة، شطب اقتراحه الأول واستبدله بهذا السطر: "حاضري غيمة... وغدي مطر". من الواضح أن درويش كان لا يزال في طور البحث عن الكلمة الأخيرة الملائمة كي يحافظ على القافية، فمات قبل أن ينجز ذلك.

كما نجد في هذه القصيدة تضمينا من قصيدة: "لن أبدل أوتار جيتارتي"، على الشكل التالي: "قلت: ولكنني لن أبدل أوتار جيتارتي لن أبدلها/ لن احمّلها فوق طاقتها: نغما يابسا مقفرا". اترك تفسير دلالة هذا التكرار للنقاد، لكنني لا استطيع أن لا أرى فيه إيقاعا وداعيا حزينا.

القصيدة الثالثة: "الخوف". عكس جميع القصائد فان درويش رغم ترقيمه لقصيدته في طرف الصفحة الشمالي الأعلى، فانه وضع رقم 6 في وسط الصفحة فوق العنوان مباشرة.

هل يدل هذا على أن الشاعر كان في صدد ترقيم ديوانه؟ أم على شيء آخر؟ لا ادري لأنني لم استطع حلّ هذا اللغز. القصيدة مكتملة، احدث عليها الشاعر العديد من التعديلات، لكنها تعديلات واضحة لا تحتمل أي تأويل.

5 - هناك العديد من القصائد التي تركت بلا عنوان، فأخذت سطرها الأول كعنوان، وهذا ما سبق للشاعر أن اعتمده في الكثير من الحالات. لكنني خرقت هذه القاعدة في قصيدة "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي"، لأن عنوانها أشبه بالبديهة. كما جعلت من عنوان هذه القصيدة عنوانا للديوان، لما يحمله من دلالات. أما عنوان قصيدة "كأن الموت تسليتي"، فمأخوذ من عجز البيت الأول فيها.

6- قسمت الديوان إلى ثلاثة أقسام:

القسم الأول بعنوان: "لاعب النرد"، وهو يبدأ بالقصيدة التي استهل بها أمسيته في رام الله، ثم حافظنا في القصائد الثلاث التي نشرت في الصحف، على ترتيبها الزمني. القسم الثاني: خصصناه لقصيدة واحدة هي "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي". أما القسم الثالث: "ليس هذا الورق الذابل إلا كلمات"، فقد حاولنا فيه إيجاد نوع من التناغم ألموضوعاتي.

حاولت أن يكون ترتيب القصائد منطقيا إلى ابعد الحدود، ولا ادّعي على الإطلاق أن هذا الترتيب قد يكون هو الترتيب الذي كان سيختاره الشاعر. فدرويش يضع عناوين للأقسام، ويهندسها، في شكل متسق. للأسف تفتقد هذه المجموعة الهندسة الدرويشية الصارمة، التي جعلت من دواوينه الأخيرة، أشبه بمقاطع من قصيدة واحدة أو عدة قصائد طويلة، متعددة الصوت والإيقاع.

7- ترددت طويلا أمام قصيدتي: «تلال مقدسة» و«لو ولدت». من الواضح أن القصيدة الأولى لا تزال في طورها الأول، وهذا واضح من التشطيبات الكثيرة في المخطوط. لكنها تحمل رؤيا شعرية هامة في المسار الدرويشي. أما القصيدة الثانية فهي صرخة وفكاهة سوداء عن الواقع الفلسطيني اليوم، وهي كالقصيدة الأولى لا تزال في مراحلها الأولى. لكن في النهاية هما نصان كتبهما الشاعر، ويجب أن ينشرا.

-3-

المفاجأة التي صعقتنا حين دخلنا منزل درويش في عمان، أن الشاعر لم ينظّم أوراقه قبل الرحيل. يبدو أن الرجل صدّق الأطباء وكذّب حدس الشاعر، الذي جعل الموت يتسلل إلى جميع قصائده الأخيرة.

وجدنا أوراقه الشعرية غير منظمة، وكان علينا أن نعيد ترتيبها، من دون أن نمسها تقريبا. كُلفت بمهمة إعدادها للنشر، وافقت من دون تردد، وبشكل يشبه النزق. لكنني، في الليلة نفسها، شعرت بصعوبة المهمة. اعتقدت وأنا اقلّب الأوراق، أن عملا كثيرا ينتظرني. وكان اعتقادي صائبا، عملت كثيرا وطويلا، واستشرت عددا محدودا من الأصدقاء، وكنت مرتبكا. لكنني اكتشف الآن، وأنا اكتب هذا النص، أنني لم افعل شيئا تقريبا، وان درويش كان صادقا، حين روى لنا، انه ترك مخطوط عمل شعري جديد في عمان، وانه شبه جاهز.

لكنني خلال الأشهر الثلاثة التي قضيتها في رفقة هذا الشعر في تفاصيله، تسنى لي أن أتعرف إلى درويش أكثر، وفهمت لماذا أصاب موته منا هذا المقتل الحزين. فالرجل ليس شاعرا فقط، انه يتنفس الكلمات، جاعلا من الإيقاع جزءا من دورته الدموية. قلبه ينبض بالصور، فكأنه يرسم بالإيقاع، ويحيا في ثنايا الدوائر التي اكتشفها الخليل.

لم استطع أن افهم اضطرابي أمام موته إلا حين صرت صديقا حميما لكلماته. درويش لم يتفجع أمام الموت، بل دخل في ثناياه وتفاصيله، بحيث جعلنا نقترب من الموت في شكل لا سابق له، ودخلنا مع درويش الإنسان في الخوف الذي كتبه درويش الشاعر.

عندما روى لنا أكرم هنية وعلي حليلة أن جميع أعضاء الشاعر توقفت عن العمل ما عدا قلبه، تذكرت الحادثة التي رواها لنا بعد نجاته من جراحة الشريان الأبهر في باريس منذ عشر سنين، قال

انه عندما بدأ يستعيد وعيه، وكان عاجزا عن النطق بسبب آلة التنفس الاصطناعي، طلب ورقة وقلما، وكتب انه خائف من أن يكون قد فقد لغته ونسيها. في مستشفى هيوستن فقد درويش اللغة، ولم يفق من الجراحة. لكن قلبه المريض قاوم حين انهارت كل الأعضاء، وهذا ما آثار عجب الأطباء، لأن لا مكان في طبهم للشعر الذي استوطن القلب، وأعاد صوغ إيقاع نبضاته.

شاءت الظروف أن نلتقي في مركز الأبحاث الفلسطيني في بيروت عام 1972، ثم أن اعمل معه في مجلة "شؤون فلسطينية" بين عامي 1975 و1979، ثم أن نشترك في تأسيس مجلة "الكرمل" عام 1981. امتدت صداقتنا ستة وثلاثين عاما، كانت بالنسبة لي مدرسة أدبية وفكرية وشخصية. معه أعدت اكتشاف فلسطين، وتكحّل حبري بعبق الجليل. وفي خضم الصراعات الفكرية التي خضناها معا، والخلافات أيضا، رأيت فيه، عدا الذكاء اللامع والنبل والتواضع، كيف يكون الإنسان شاعرا.

في العادة، يخيّب الأصدقاء من الأدباء والشعراء توقعاتنا. لكن الرجل البهي والأنيق كان شاعرا فقط، يخفف جروح المعنى ببلاغة الشعر وموسيقاه، كي يصل إلى معنى المعنى، بحسب ما علمنا الجرجاني.

قال الخليل:

"الشعراء أمراء الكلام يُصرّفونه أنى شاءوا. ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده ومن تصريف اللفظ وتعقيده ومدّ المقصور وقصر الممدود والجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته، واستخراج ما كلّت الألسن عن وصفه ونعته والأذهان عن فهمه وإيضاحه. فيقرّبون البعيد ويبّعدون القريب. ويُحتج بهم ولا يُحتج عليهم..."

في ليالي قراءة هذا المخطوط وإعادة قراءته، كنت أتذكر تحديد الخليل للشعر، وارى فيه، صورة الشاعر العربي الذي جسّد عبر الأزمنة والعصور، احتمالات اللغة وقدرة الشعراء على أخذها إلى الرؤيا، والإبحار عبرها إلى أعماق الرغبات الإنسانية في الآن نفسه.

"على قلق كأن الريح تحتي / أوجهها يمينا أو شمالا".

كان درويش يردد صدر هذا البيت دائما، ويتوقف قبل أن يصل إلى عجزه. كأنه اكتفى من المتنبي بالقلق، معلنا انتماءه إلى الإنسان- الشاعر، متخليا عن غواية السلطة التي طبعت سلوك شاعر العرب الأكبر. غير أن ما جمعه بالمتنبي كان القدرة على تلخيص شعر زمنه، والذهاب به

إلى الأبعد والأجمل والأكثر عمقا.

قلت له مرة انه يكتب مثل الشعراء، فضحك من هذه المداعبة. لكنني كنت جادا، لأنني اشعر أمام شعره، الذي أنضجته التجربة، وصهره الموت بخاتم البقاء، أنني أمام شعر يصلني بذاكرتي الشعرية العربية، كي يؤسس عليها ذاكرة جديدة. قد نقول إنها فلسطين، وهذا صحيح، لكنها فلسطين الأخرى التي تحولت في كلمات درويش إلى سؤال إنساني كبير، وصارت نسيجا جديدا تتألق فيه لغة العرب.

صار شاعر فلسطين شاعر العرب، لأنه أخذنا إلى فلسطين كي يعيدها لنا. "فالأرض تورث كاللغة"، وكان الشاعر وارث الجنتين اللتين اكتويتا بنيران النكبات.

انه الشاعر، ب آل التعريف، هكذا قلت له في احد مكالماتنا الأخيرة، مستعيدا التعبير الذي كان يطلقه المعري على أبي الطيب. سمعت ضحكته من بعيد، وأظن انه اقتنع في ذلك اليوم من شهر آب 2008، بأنه شاعري الشخصي، الذي الجأ إلى كلماته كي اكتشف أسرار روحي، لأن السر كالحب لا ينطق إلا شعرا.

-4-

أود في النهاية أن أوجه شكري إلى الأصدقاء الذين ساهموا معي في الوصول إلى هذه النسخة النهائية من قصائد درويش الأخيرة: علي حليلة واحمد درويش وغانم زريقات وأكرم هنية ومارسيل خليفة وياسر عبد ربه، وجواد بولص، الذين دخلوا إلى بيت درويش، وساعدوني في العثور على قصائده، وكان دعمهم المعنوي في عمّان، حافزا لي للعمل.

كما أوجه الشكر إلى ليلى شهيد، التي كانت كعهدها دائما، محبة ومشجعة من خلال طاقتها المعنوية التي لا تنضب. والى فاروق مردم بك، الذي تحمّل معي أعباء المراحل الأولى من قراءة هذا المخطوط. والى مجموعة محدودة من الأصدقاء قرأت لهم بعض قصائد الديوان طالبا منهم النصح.

بفضل دعم هؤلاء تم انجاز العمل، غير أنني أتحمل وحدي المسؤولية عنه وعن أخطائه.

كانت صحبتي لهذه القصائد تحية حب وصداقة لم يزدها الموت إلا عمقا.

بيروت 18 كانون الأول 2008



محمود درويش في "خطبة الهندي الأحمر":

إستراتيجيات التعبير وتمثيلات المعنى

صبحي حديدي

فلتمهلوا الأرض حتى تقول الحقيقة، كل الحقيقة

محمود درويش

قبل أن يشرع "تورلينو العجوز"، كاهن قبائل الـ"نافاجو"، في سرد قصة الخلق أمام الأمريكي الأبيض واشنطن ماتيوز، أنشد الأبيات التالية:

إنني خَجِلٌ أمام الأرض

إنني خجل أمام السماوات

إنني خَجِلٌ أمام الفجر

إنني خَجِلٌ أمام شفق المساء

إنني خَجِلٌ أمام السماء الزرقاء

صبحي حديدي كاتب وناقد من سوريا يقيم في باريس

إنني خَجِلٌ أمام الشمس
وأخجل أمام ذلك الشامخ في داخلي، وينطق معي.
تلك أشياء تبصرني على الدوام
ولن أغيب عن ناظرها أبداً.
تلك أشياء تلزمني بسرد الحقيقة
واحتضان كلمتي قريباً من صدري. (1)

ولقد كان الشاماني الحكيم يشير إلى مسؤولية الهندي الأحمر أمام الكلمة، تلك التي تشغل عنده دور "وكيل" جبار يتوسط بين الفعل والواقع، ويدير مواجهة الضمير لحقائق الداخل والخارج، بقدر ما يشدد على واحدة من أبرز أواليات الدفاع التي اعتمدتها الأقوام الأصلية طيلة عقود الغزو الأوروبي وتأسيس "العالم الجديد" بقوّة الحديد والنار.

في قصيدة "خطبة الهندي الأحمر - ما قبل الأخيرة - أمام الرجل الأبيض"، التي ظهرت في مجموعة "أحد عشر كوكباً"، 1992، يعتمد محمود درويش أوالية تمثيل شبيهة حين يضع الأرض في مركز التناقض بين الهندي الأحمر و"الآخر" الغازي، ويشدّد بلاغة وصف الوطن الأصلي، وجماليات المكان، والأحلام والعبادات، لكي تكون معياراً لوِجْهة اقتراب الماضي من المستقبل.

لكنها بلاغة غير منقطعة عن سمة مركزية في ثقافة الأقوام الأصلية، تتصل بتقاطع واندغام نسقَيْن من التجربة ينتمي كلٌّ منهما - في نظرنا نحن - إلى حقلين مختلفين:

الظواهر التي ندخلها نحن في كتلة المفاهيم الموضوعية عن العالم، وتلك الظواهر التي يدمجها الهندي من جهته في الكتلة الذاتية، أو يستدخلها في مساحة وسيطة لا تتيح تكامل النسقين فقط، بل تسلّح العالم "الداخلي" بعناصر قوّة إضافية تجعله أكثر تفوّقاً على العالم "الخارجي"، أو توفّر فرصة محاصصة العالَمَيْن وتقاسم المعطيات الأساسية لـ "عالم" واحد يشهد فيه الفجر على الروح، والحلم على المساء.

هذه أولى خطوط تنظيم العلاقة (التي ترقى دائماً إلى مستوى التوتّر العالي) بين المقدّس من جهة، والعناصر المركّبة التي تسعى إلى تدنيسه وانتهاكه، أو إلى طمس جوهره القداسي، من جهة ثانية.

الطرف الأول تمثّله القوى الطبيعية العابرة لحدود البشر، ولكنها مشارِكة فاعلة في تكوين الحياة والمعنى وضمان حضور الحقيقة في ذلك كله. والطرف الثاني يمثله التدخّل البشري الذي يستحوذ على سلطة أشدّ كلما ازداد عنفاً وقدرة على تجريد المقدّس من مضامين القداسة، وكلما نجح في إخراج الحقيقة إلى العراء البعيد عن "الشامخ في الداخل"، الناطق المشارك، والذي يلزم بسرد الحقيقة... "كل الحقيقة".

وفي حوار مع محمود درويش، يعود إلى عام 1993[2]، قال الشاعر:

"منذ بداياتي الشعرية وأنا أتعامل مع موضوعة الأرض وعناصرها، من عشب وشجر وحطب وحجارة، ككائنات حيّة. إنني، إذاً، مكوّنٌ بطريقة تتيح لي التقاط رسالة الهندي الأحمر. وحين قرأت ثقافتهم أدركت أنهم عبّروا عنّي بأفضل مما عبّرت عن نفسي. ولسوف يشرفني أن يرتقي دفاعي عن الحق الفلسطيني إلى مستوى دفاع الهندي الأحمر، فهو دفاع عن توازن الكون والطبيعة الذي يشكل سلوك الأبيض خرقاً له".

ولم يخفِ درويش مضمون الرسالة في قصيدته حين قال:

"لقد تقمصت شخصية الهندي الأحمر لأدافع عن براءة الأشياء وطفولة الإنسانية، وأحذّر من تعاظم الأداة العسكرية التي لا ترى لأفقها حدوداً، بل تقتلع كل المعاني الموروثة وتلتهم بجشع ونهم الكرة الأرضية بسطحها وقاعها. التهام معرفة الآخر هو عتبة أولى لإفنائه وإقصائه، وهو مشروع إبادة يؤشّر على الطريقة التي ينشأ بها النظام الدولي الجديد: غزوٌ، وهيمنة، وإلغاء، ومحاولة فهم الآخر بوسيلة إبادته. قصيدتي حاولت تقمّص شخصية الهندي الأحمر في ساعة رؤيته لآخر شمس، ولكن الأبيض لن يستطيع امتلاك الراحة والنوم بهدوء لأن أرواح الأشياء والطبيعة والضحايا سوف تحوم حول مجال وجوده".

ونعرف (من القصيدة ذاتها، ومن حديث درويش عنها) أن الشاعر انكبّ على قراءة معمقة لتاريخ الهنود الحمر وعلاقتهم بالأرض والوجود والآلهة والآخر. وأدرك، على نحو لا يقلّ عمقاً، دلالات العام (بحدثَيْه المحوريين: رحلة كريستوفر كولومبس، وسقوط غرناطة)، وكيف اقتضى تأسيس مفهوم الغرب ـ الإمبراطوري ـ الإمبريالي سياسياً وعسكرياً، والمسيحي ـ اليهودي ثقافياً ـ إبادة سبعين مليون هندي، و"إدارة حرب ثقافية طاحنة ضدّ فلسفة تقترن بالأرض والطبيعة، وبالشجر والحصى والتراب والماء".

المادة المعرفية، والموقف الأخلاقي من "الاكتشاف"/ الغزو، والوعي التاريخي بجوهر الصراع في أي مشروع استيطاني، وارتفاع سؤال الأرض عند الفلسطيني من المستوى السياسي إلى مستوى القداسة، وتماهي الفلسطيني مع التراجيديا، ونهوض منجز درويش الشعري على المشروع التراجيدي. . . كل هذه كانت عناصر حاسمة في استكمال قصيدة "خطبة الهندي الأحمر . . . " على الهيئة الوحيدة اللائقة بشروط كتابتها:

إنها واحدة من النصوص الأدبية النادرة (ونقصد هنا على نطاق عالمي) التي تناولت موضوعة الهندي الأحمر بوعي إنساني تاريخي يتفادى التمثيلات الإيديولوجية السائدة التي تكتفي، عن سابق قصد وتصميم، بتصوير الهندي الأحمر ككائن بريء نبيل يهرب من زحف الحضارة إلى أحضان الطبيعة الأمّ، أو كحامل ساذج محايد لعناصر الصراع الأوروبي الذي احتدم بين النظام الأرستقراطي المحتضر والثورة البرجوازية والصناعية الوليدة[3].

السطور الأولى من القصيدة تكاد تفصح عن جملة الإستراتيجيات التي اعتمدها درويش لتحقيق غرضَيْن حاسمين:

تقويض تنميط الهندي الأحمر في سياقاته الروحية والفلسفية والطبيعية، ثم الانطلاق من ذلك إلى إطلاق فضاء المواجهة بين أهل الأرض (أينما كانوا، ولكن في المسيسيبي وفلسطين على وجه الخصوص)، والآخر القادم الذي اجتاح واستوطن وغرق أكثر فأكثر في عماء جهل الأرض وتواريخها وعناصرها ودفاعاتها السرية عن روحها وروح قاطنيها.

التراجيدي هنا يلتحم في أعرض فضاء متاح من المقدّس، بحيث تتحوّل الذاكرة المنتهَكة (بعناصرها وشعائرها وطقوسها وحركتها في التاريخ) إلى إرث منتهَك تفقده ضحية فيزيائية ومجازية محدَّدة، مُجتاحَة ومنفية ومهزومة ربما، ولكنها متجذرة في الأرض، وقائمة، ومقاومة.

وإذا لم يتحوّل هذا الإرث المنتهَك إلى "عبادة" محورية لتلك الحالة النبيلة من المقاومة والتجذّر، فإن من العسير أن يتلمس المرء المعنى التاريخي (قبل ذاك الأنثروبولوجي والسوسيولوجي) للدين والمقدّس. والمسألة تدور هنا حول العالم الفعلي وعناصره البدئية، مثلما تدور حول الإبدالات المجازية لذلك العالم:

إذن، نحن من نحن في المسيسيبي. لنا ما تبقّى لنا

من الأمس

لكن لون السماء تغيّر، والبحر شرقاً تغيّر. يا سيّد البيض!

يا سيّد الخيل، ماذا تريد من الذاهبين إلى شجر الليل؟

عالية روحنا، والمراعي مقدسة، والنجوم

كلام يضيء.. إذا أنت حدّقت فيها قرأت حكايتنا كلها:

ولدنا هنا بين ماء ونار.. نولد ثانية في الغيوم

على حافّة الساحل اللازوردي بعد القيامة.. عمّا قليل

فلا تقتل العشب أكثر، للعشب روح يدافع فينا عن الروح

في الأرض.[4]

وليس بغير دلالة خاصة أن درويش يبدأ من المسيسيبي (موطن قبائل الجنوب الشرقي التي بنَت حضارة عمرها 2500 سنة، واستخدمت الطين على نطاق واسع في تشييد الأهرامات الشبيهة بالزيقورات البابلية، والاستحكامات، و"تحصينات الدفن" ذات الشكل ألأفعواني، قبل أن تنقرض عن بكرة أبيها)، ليُسقط مقولة الفراغ الحضاري، ثم ينتقل من التصوير المحسوس ("لون السماء تغيّر") إلى الجملة الإستعارية التي تمزج المحسوس بالمجرّد ("شجر الليل"، "عالية روحنا")، إلى التصوير التركيبي المشحون بدرجة إضافية من التجريد ("النجوم كلام يضيء"، "ولدنا هنا بين ماء ونار.. ونولد ثانية في الغيوم")، لكي يسقط مقولة افتقار المخيّلة الهندية إلى المفاهيم المجرّدة، وركونها إلى البلاغة الفطرية المباشرة وغير المركّبة.

ويُدخل درويش تفريعاً هاماً على هذه الإستراتيجية الأولى حين يغاير مصدر التجريد بين الموضوع المادي والتجربة الحياتية، وبين أداء المفردة لدلالتها اللسانية، وتحريضها على استدعاء المنطوق الروحي أو الأسطوري أو الطقسي.

الماء في الوجدان الهندي يدخل في جملة سياقات وجودية (من المدهش أنها لا تبدو طقسية في جميع الحالات)، على رأسها أنه وسيط الولادات الجديدة، وحامل "أطفال المياه" الذين يجوسون ضفاف البحيرات والأنهار ليلاً، حتى يمرّ بهم "الجدّ النار" فيهبهم الحياة ساعة الفجر.

وليس المرء بحاجة إلى استقراء دلالات الغيوم لكي تكتمل الدائرة بين ماء ونار، والولادة

الثانية في الغيوم؛ ولكي تبدو العلاقة أشدّ تجريداً من الكتابة ذاتها (التي اعتبر تزفيتان تودوروف غيابها في طليعة جملة أسباب سهّلت نجاح الغزاة في بسط نفوذهم على الأقوام الأصلية)، ومن الكلمات التي هي رموز نائبة عن عناصر التجربة ذاتها.

القارئ، من جهة ثانية، ليس بحاجة إلى شروحات وهوامش تدله على الشبكة الرمزية والأسطورية وراء هذه السطور الشعرية، أو هو غير ملزم بمثل هذا الوجوب الدلالي لكي تستقيم قراءته للنص أو تكتمل أوجه تلك القراءة. ذلك لأن الإستراتيجية الثانية في القصيدة تؤدي القسط المسنَد إليها في تقويض التنميط الأسطوري للهندي الأحمر، لكن وظيفتها التالية تتمثّل في تأمين قدر أقصى من التغطية غير المباشرة للشبكة الرمزية والأسطورية المشار إليها، سواء في المستوى الجزئي من القراءة (السطر الثالث والسطر السابع على سبيل المثال)، أو في المستويات المتداخلة للعلاقة بين الوحدات داخل الأسطر وما بينها (العلاقة بين السطر الأول والسطر السادس في ضوء ضمير المتكلم، أو بين عبارات مثل "ما تبقّى لنا"/ "حكايتنا كلها"، وتواتر الجار والمجرور في السطرين السابع والثامن).

الأرجح أن هذه الإستراتيجية هي التي تلبي رغبة درويش في تمثيل الوعي التراجيدي بالوجود كما يتوسّله الهندي الأحمر أمام محيطه الطبيعي، وبصدد علاقته بالأبيض؛ وكما تنفتح حلقاته على فضاءات كونية مدهشة، هي إحدى مفاتيح الجاذبية الإنسانية العالية لهذه القصيدة.

القسم الرابع يكاد ينهض بأسره على تطبيقات التغطية غير المباشرة لشبكات المعنى (الرمزي والأسطوري حتى هذه المرحلة)، وفيه تبرز قدرة درويش على تنفيذ التفريعات التالية:

أ- إيقاف الفانتازيا بوسيلة الواقعة، والواقعة بوسيلة الفانتازيا، ثم المبادلة بينهما وصولاً إلى صيغة (أو جملة صياغات) للسياقات العليا والدنيا، أو "الماكرو-سياق" مقابل "الميكرو-سياق" في علم الأسلوب:

(...) فمن سوف يرفع أصواتنا
إلى مطر يابس في الغيوم؟ ومن يغسل الضوء من بعدنا
ومن سوف يسكن معبدنا بعدنا؟ من سيحفظ عاداتنا
من الصخب المعدني؟

في هذا المثال يرتفع الصوت (كواقعة فيزيائية) إلى مطر يابس في الغيوم (كتخييل فانتازي

أو هلوسة بصرية مركزها صفة اليباس بين المطر والغيوم)، ويتقابل مَنْ يسكن المعبد ومَنْ يغسل الضوء بعد الهنود الحمر، ومَنْ سيحفظ العادات من الصخب المعدني (وهنا تكاد الحدود تمّحي بين المستويين الواقعي والفانتازي لكلّ من "عاداتنا" و"الصخب المعدني"، ثم بينهما معاً و"أصواتنا" بما يتضمنه الصوت من معانٍ فيزيائية وميتافيزيقية).

هذه سياقات دنيا ضمن سياق أعلى هو جزء من نبرة الرثاء العميقة التي تهيمن على هذا القسم من القصيدة، وتسهم في صناعة موضوعه المركزي: الوعي التراجيدي بالوجود قبل تلمّس سيرورات الاندثار.

حالة الإيقاف المتبادل بين الفانتازيا والواقعة (في المثال أعلاه على وجه التحديد) تستولد المستوى المناسب من حضور المقدس في كل تفصيل رثائي - تراجيدي، بالنظر إلى قيامها أصلاً بطرح مستويات القَطْع الحاد بين الراهن والمُتَخيّل، مع استمرار بقائهما في نقطة معلقة من الحضور والغياب في الآن ذاته: "مَنْ سوف يسكن معبدنا بعدنا؟".

هذا سؤال يتكهن بالغياب دون أن يلغي الحضور، ويحرّك نبرة الرثاء بين "الآن" و"بعدنا" دون أن يستبدل ضمير المتكلم (بالجمع دائماً) بأي ضمير أو إشارة، في التركيب وليس التصريح، سيما حين تكون العناصر المكوِّنة له (تلك التي يختارها درويش بعناية وبراعة) ذات صلة بالسلوك الجماعي البيئي والثقافي الدالّ على الحياة، أكثر من صلتها بالسلوك الشعائري الدال على الموروث.

ب. البَثّ الحواري للضمائر على نطاق واسع في جميع السطور تقريباً، وضمن خطّين متوازيين هما "نحن" و"أنتم"، أو ضمن سلاسل ثلاثية ورباعية ينضم فيها ضمير المفرد (المتكلم والمخاطَب والغائب) ليضيف عناصر "الغريب" و"الآخر" و"الأرض" و"الله" إلى صيغة التوازي الثنائية السابقة. ثمة هنا توزيع بارع خفي، يتسلل بيسرٍ ومرونة خلال عملية القراءة، لكن تحليل خصائصه الإنشائية يكشف عن هندسة تشكيلية تصاعدية يتنامى فيها المنظور التكعيبي/التزامني لإبدالات المعنى وقطع تلك الإبدالات في التوقيت المناسب، كما في المثال التالي:

1. (...) «نبشّركم بالحضارة» قال الغريب، وقال: أنا

2. سيّد الوقت، جئت لكي أرث الأرض منكم،

(...)

3 ـ يقول الغريب كلاماً غريباً، ويحفر في الأرض بئراً

4 ـ ليدفن فيها السماء، يقول الغريب كلاماً غريباً

5 ـ ويصطاد أطفالنا والفراش. بماذا وعدت حديقتنا يا غريب؟

(. . .)

6 ـ فلا تحفر الأرض أكثر! لا تجرح السلحفاة التي

7 ـ تنام على ظهرها الأرض، جدّتنا الأرض، أشجارنا شعرها وزينتنا

8 ـ زهرها. «هذه الأرض لا موت فيها» فلا

9 ـ تغيّر هشاشة تكوينها! لا تكسّر مرايا بساتينها

10 ـ ولا تجفل الأرض، لا توجع الأرض. أنهارنا خصرها

11 ـ وأحفادها نحن، أنتم ونحن، فلا تقتلوها . .

12 ـ سنذهب، عما قليل، خذوا دمنا واتركوها

13 ـ كما هي،

14 ـ أجمل ما كتب الله فوق المياه،

15 ـ له . . . ولنا.

حيث يتشكل إبدال معاني لقاء الهندي الأحمر بالآخر وفق منظورات متضاعفة، كما في السطور 1 ـ 2 (الغريب/ المتكلم)، و3 ـ 5 (الغريب/ الغائب)، و5 . 10 (الغريب/ المخاطب)، و10 .12 (الغريب المخاطب المفرد/ الهندي المتكلم بصيغة الجمع، و "الآخر" / المخاطب بصيغة الجمع أيضاً)، و13 (الأرض/ الغائب)، و15 (الله، نحن).

وإذا كان السطر الأخير يغلق إيقاع التصاعد عند ذروة ختامية هي برهة التقاء المعبود بالعابد، فلأن الأرض هي موضوع اللقاء، ولأن القارئ لم يتوقف عن إحالتها سيكولوجياً إلى منظورات ظهورها (الغريب الذي جاء ليرثها، ليحفر فيها بئراً، ليجرح السلحفاة التي تحملها، ليوجعها . . .)؛ ثمّ متابعة تزامن حالات الظهور تلك مع منظورات أخرى (بئر لدفن السماء، كلام غريب لاصطياد الأطفال والفراش، تغيير هشاشة التكوين، الدم مقابل الأرض، الماء صفحة الله لكتابة الأرض)؛ وصولاً إلى العنصر البؤري (التكعيبي) الذي لا يكتفي القارئ بالإرتداد إليه في كل مرة، بل ويشارك في صناعة مضاعفاته أيضاً.

(الأمر الذي يفتح سطوح "التأويل" و"القراءات" و"القرائن" التي تبرز إسقاط بعض هذه المضاعفات على سؤال الأرض العريض وخارج السياق المحدد الذي يعلنه النص، كأنْ يرى قارئ أن الأرض هنا هي فلسطين، أو يرى آخر أنها المعمورة بأسرها).[5]

ج.هذا التفريع الثالث بسيط، ولكنه.مثل معظم الإستراتيجيات الأسلوبية البسيطة عند درويش .منتجٌ لدرجة متقدمة من التركيب التعبيري. إنه يقوم على تنظيم الصورة في حركة دوّامية (تذكّرنا بالخيار الذي اشتغل عليه إزرا باوند لفترة قصيرة مطلع القرن[6]، تأخذ شكل متواليات بصرية تتوالد من المركز لتكسب ديناميتها الدائرية الخاصة داخل شبكة المعنى في النص، دون أن تنفصل عن المركز، أو دون أن تتوقف عن تحريكه معها بوسيلة استخدام مفردة هنا أو بناء مشهد هناك. نماذج هذا التفريع وافرة في القصيدة، ولكننا سنتوقف عند المثال التالي من القسم الخامس:

هنا كان شعبي. هنا مات شعبي. هنا شجر الكستناء
يخبيء أرواح شعبي. سيرجع شعبي هواءً وضوءً وماء.
خذوا أرض أمّي بالسيف، لكنني لن أوقّع باسمي
معاهدة الصلح بين القتيل وقاتله، لن أوقّع باسمي
على بيع شبر من الشوك حول حقول الذرة . .
واعرف أني أودّع آخر شمس، وألتفّ باسمي
وأسقط في النهر، إني أعود إلى قلب أمي
لتدخل يا سيّد البيض عصرك.

الحركة الدوّامية تبدأ من مركز أوّل هو "شعبي" ومركز ثانٍ هو "أرض/ قلب أمّي"، ومن متواليات بصرية ذات دينامية خاصة غير منفصلة (أو هي منبثقة) عن المركزين، كما في الترسيم التالي:

شعبي	*أرض*	*أمّي*
القتيل	*اسمي*	*القاتل*
[شجرة الكستناء]	*معاهدة الصلح*	*السيف*

أرواح شعبي	أوقّع	معاهدة الصلح
[هواء وضوء وماء]	[شبر من الشوك]	[أسقط في النهر]
السيف	[التفّ باسمي]	سيّد البيض
أرض أمّي	[أودّع آخر شمس]	عصرك
[حقول الذرة]	قلب أمّي	[آخر شمس]

والمتوالية البصرية (المحصورة بين معقفات) هي الهبوط بالمجاز إلى الدرجة صفر، بغية تمكين الصورة الحسية من التعبير عن مضمونها دون أخيلة وظلال، ولكي تتجاور (في شحنتها المحايدة) مع جملة العلاقات الحسية التي تتوالى لصناعة الحركة الدوّامية المركّبة.

المشهد الدرامي في "أعرف أني أودّع آخر شمس" أو في "أعود إلى قلبي أمّي" ليس أقلّ بياناً من المشهد التمثيلي الإستعاري في "هنا تتبخّر أجسادنا، غيمة غيمة في الفضاء"، والذي يستخدمه درويش في سياق اختتام القسم الخامس من القصيدة.

وغنيّ عن البيان أن العلاقات الحسية داخل الحركة الدوّامية تواصل أداء الوظائف ذاتها، بالدينامية ذاتها، بصرف النظر عن أي اقتراح آخر لتخطيط حركتها على نحو مختلف.

الإستراتيجية الثالثة تتكامل مع التفريعَيْن "أ" و"ج" في أنها تمنح تلك المساحة الدلالية أوالية قطع الإبدالات كلما مال التصوير إلى التوسّع نحو المجرّد (وبالتالي، تراجع فيه المحسوس). الوحدة التي تنهض عليها هذه الإستراتيجية هي ما يمكن تسميته بـ "المفردة الرحم"، أو الفضاء الواسع/ الضيّق الذي تتحرك فيه مفردة بعينها، فتقوم بتفعيل التصوير أثناء قيامها بتفعيل التركيب اللغوي ذاته، وتقوم بتوليد حلقات المعنى المتسمة بتنوّع بالغ في الكثافة والإطار المرجعي والأصوات والظلال والإيحاءات. هنا مثال من القسم السادس:

هنالك موتى ومستوطنات، وموتى وبولدوزرات، وموتى
ومستشفيات، وموتى وشاشات رادار ترصد موتى
يعيشون بعد الممات، وموتى يربّون وحش الحضارات، موتاً
وموتى يموتون كي يحملوا الأرض فوق الرفات..

المفردة ـ الرحم هنا هي "موتى"، وتدخل في شبكات التفعيل والتوليد التالية:

1 ـ شبكة التركيب:

ـ هنالك موتى:

ـ ومستوطنات، وبولدوزرات، ومستشفيات

ـ وشاشات رادار ترصد

ـ يعيشون بعد الممات

ـ يربّون وحش الحضارات (موتاً)

ـ يموتون كي يحملوا الأرض فوق الرفات

حيث يقوم حرف العطف بإدخال المفردة ـ الرحم في شبكة تبدأ من الجملة الاسمية، وتنتهي بجملة معقدة تضمّ جميع الصيغ التركيبية السابقة، مع مقطع في ختام السطرين الأول والثاني، لمتعلّق في السطر الثالث وقَطْع مفتوح في السطر الثالث.

2 ـ شبكة التصوير:

كان نعوم شومسكي هو الذي نبّهنا إلى أن حركة التركيب اللغوي تتألف من أساس يولّد عدداً من البُنى العميقة وجزءاً تحويلياً (واحداً على الأقل) يرسم خريطة الصياغة، في بُنى السطح كما في البنية العميقة. وهذه الأخيرة غير قابلة للكشف (الدلالي، هنا) دون الرجوع إلى مكوِّن مركزي في السطح (التركيب)، يشترك بدرجة كافية في عمليات التعيين والتجريد.

وفي توظيف المفردة ـ الرحم يغاير درويش بين تصوير ثابت تعييني يضبط تسارع مخيّلة القارئ، وبين تصوير حرّ يتوجه إلى مستويات انطباعية وذاتية وتجريدية تطلق سراح المخيّلة، ولعلها تطلق ما تسميه الدراسات الأسلوبية بـ "الصورة السابحة":

يعيشون/ موتى/ يموتون/ كي يحملوا

بعد الممات/ الأرض فوق الرفات

مستوطنات/ بولدوزرات/ ترصد/ وحش الحضارات

مستشفيات/ شاشات/ رادار/ يربّون/ الرفات

3 ـ شبكة حلقات المعنى:

الحالة التعبيرية (وليس التعبير) هي الوظيفة المتحركة التي تحمل عبء توزيع المعنى في النص الشعري، واستيلاد حلقاته ذات المحتويات الدلالية المفتوحة غير الثابتة، وغير المكتملة أبداً.

لقد رأينا تلك الوظيفة في مغايرة درويش بين مستويَيْن في التصوير، وها هو يحتاج إلى سبعة سطور شعرية فقط لكي يقطع الحالة التعبيرية السابقة (وما توالَدَ في سياق المفردة ـ الرحم من حلقات)، ثم يربطها على نحو تلسكوبي بحالة تعبيرية جديدة (وبما يتوالد في سياق مفردتها الجديدة من حلقات جديدة)؛ قبل أن يعود سريعاً إلى المفردة ـ الرحم الأولى، ولكن في عمارة تركيبية وتصويرية تحشد جميع المحتويات الدلالية السابقة وتعيد فتحها على علاقات جديدة:

نطلّ على أرضنا من حصى أرضنا، من ثقوب الغيوم

نطلّ على أرضنا، من كلام النجوم نطلّ على أرضنا

من هواء البحيرات، من زغب الذرة الهش، من

زهرة القبر، من ورق الحور، من كل شيء

يحاصركم، أيها البيض، موتى يموتون، موتى

يعيشون، موتى يعودون، موتى يبوحون بالسرّ

وللقارىء أن يستدخل هذا المثال في التخطيطين السابقين (التركيبي والتصويري، أو أي تخطيط اندماجي) وأن يلاحظ التغيّرات التالية:

أ ـ صيغة الفاعل/ الفعل بصدد حركة موتى الهنود الحمر في المثال الثاني (في السطرين الخامس والسادس)، مقابل خمسة أنماط تركيبية في المثال الأول. ويلعب حرف الجرّ هنا الدور الدينامي الذي لعبه حرف العطف هناك.

ب ـ التوزيع التركيبي للمفردة الرحم "أرضنا" يأخذ شكلاً دائرياً، مقابل الشكل الهرمي الذي أخذته مفردة "موتى" في المثال الأول. والتوزيع ينتظم هكذا:

نطلّ على أرضنا:

1 ـ من حصى أرضنا

2 ـ من ثقوب الغيوم [نطلّ]

3 ـ من كلام النجوم [نطلّ]

4 ـ من هواء البحيرات

5 ـ من زغب الذرة الهش

6 ـ من زهرة القبر

7 ـ من ورق الحور (من كل شيء]

ج ـ التوزيع المباغت للاسم والمضاف إليه في فرعَيْن بصريَيْن: الأول تنتمي عناصره الطبيعية إلى المستوى الأرضي المنخفض من الطبيعة (1، 4، 6)، والثاني إلى المستوى الفضائي العالي (2، 3، 5)، فيتوازى حصى الأرض مع ثقوب الغيوم، وكلام النجوم مع هواء البحيرات، وزغب الذرة مع زهرة القبر.

بعض هذا التشكيل البصري ينتج (ويعيد إنتاج) عناصر الطبيعة في خطوط تداخل عمودية وأفقية وأقرب إلى بناء فينومينولوجيا مشهدية بين الظاهر الطبيعي وتشخيصه الباطني، وبين الصورة الذهنية التي يفرزها تلازم العناصر وفق هذه المعادلة (وربما على مبدأ العدسة المركبة التي تصنع درجة أعلى من الحدقة البصرية والمدى البؤري الأعرض في الآن ذاته).

هذه الإستراتيجية الرابعة تنهض على قاعدة بسيطة في سوسيولوجيا القراءة:

علاقة القارئ بالنصّ هي حقل نشط لتكوين المعني، وليس حالة استقبال راكدة أو أوالية خامدة لاستقبال المعنى كما يعلنه النصّ، أو يزعم أنه يعلنه. وتخبرنا الدراسات السريرية حول الجهاز العصبي أن برهة القراءة تشهد تورّط المزيد من الخلايا العصبية في إدخال ناتج معرفي وجمالي على النصّ، وليس مجرّد تسجيله فقط.

ما يقوم به درويش، وفق هذه الاستراتيجية، شبيه بإغلاق العين على مشهد العالم (وعناصره المضاءة) بغية تمريره في عتمة المخيّلة، ثم استخراجه من جديد وقد حمل دينامية الأطوار الثلاثة، فضلاً عن ديناميته الخاصة. وليس بغير دلالة أن الإغريق اشتقوا تعبير الفانتازيا من الجذر Phaos (الضوء)، إذ أن إغلاق العين كثيراً ما يساعدنا على تكوين الصور التي لا نستطيع تكوينها في الضياء. (كأنّ درويش يدلّ دارس قصيدته على هذا التفصيل حين يقول في القسم الثاني: «تعال لنقتسم الضوء في قوّة الظل»).

والتخييل في قصيدة «خطبة الهندي الأحمر . . .» يميل إلى التصوير المشهدي العريض، لكن ما يصوّره ليس عمليات تحويل للعنصر في موقعه من المشهد، وللدلالة (الفينومينولوجية والوجودية) كما تتوالد بحركة حسية دائبة وانتقالية. وإذا كان لصورة ما أن تتحوّل في أية لحظة،

فذلك لكي تغني التنوّع المحتمَل الكامن في اللغة ذاتها مثلما في المشهد، دونما حاجة إلى المزيد من التبديل في المفردات أو التفاصيل الطبوغرافية. ونضرب هنا الأمثلة المنفصلة التالية:

1 . الصخرة:

.لنا ما لنا من حصى ولكم ما لكم من حديد

.وتنقصكم صخرة لا تطيع تدفق نهر الزمان السريع

.وقلب يحكّ الصخور لتصقله في نداء الكمنجات

.مشينا حفاة لنلمس روح الحصى

.هذه الأرض جدّتنا، مقدسة كلها، حجراً حجراً

.واحفرْ صليب الحديد على ظلّي الحجري

.نطلّ على أرضنا من حصى أرضنا

والصخرة هنا تعني جملة أشياء دفعة واحدة، فهي شظايا الماضي التي يمكن قراءتها تاريخياً، وهي مرجع رمزي يطلق الذهن بعيداً عن الحاضر، وهي صورة المادة الخام كما تقيم في الطبيعة أو كما يكوّنها الكائن البشري، وهي نظير عناصر أخرى (مثل البحر والزهر) ليست أقلّ شحنة رمزية، ولكنها أكثر استقلالاً عن الإدارة البشرية في تحوّلاتها، وهي أخيراً (في تحوّلاتها كصخرة وحجر وحصى) معادل الروح والظلّ والقلب.

وغنيّ عن القول هنا إن مختلف تمثيلات الصخرة تشدّد على المقدّس في مضاعفات التمثيل («مقدّسة كلها، حجراً حجراً»)، وعلاقات المقدّس (أرضنا من حصى أرضنا)، وتأنيسه (روح الحصى)، وتوازياته (حصى/ حديد)، دون أن تشدّد على أي بُعْد أيقوني أو شعائري. ولسنا بحاجة إلى «نداء الكمنجات» لكي ندرك استدخال السياق الشاماني في زمن كوني وإنساني فسيح، خصوصاً وقد امتلكنا الحقّ في استدخال فلسطين في المشهد مثلما في المفردات والتفاصيل، الطبوغرافية هذه المرّة.

2 . الشجرة:

.ماذا تريد من الذاهبين إلى شجرة الليل؟

.آه يا أختي الشجرة

.هنا في النفوس الطليقة بين السماء وبين الشجر

.أسماؤنا شجر من كلام الإله

.لا تقطعوا شجر الرسم يا أيها القادمون

.صفصافة تسير على قدم الريح

.جدّتنا الأرض، أشجارنا شعرها

.هنا كان شعبي. هنا مات شعبي. هنا شجر الكستناء

.سنمضي إلى حتفنا أولاً، سندافع عن شجر نرتديه.

وتحوّلات الشجرة مثال ممتاز على الإرتقاء بالصورة الحسية إلى مستوى رؤيوي تتداخل في موشوراته البصرية الكثيفة عمليات تشخيص العنصر الطبيعي حتى حين يميل النصّ إلى التأمّل الفلسفي أو الرثاء أو الندب، أو حتى حين يتناوب ذلك كله مع الإنشاد الملحمي. إنها الشجرة ذاتها، الوسيط المتعالي بين الأرض والكائن والسماء، مقام الأرواح، رداء الجسد، وكلام الإله.

3. السماء / النجوم / الغيوم:

.لكنّ لون السماء تغيّر

.ولدنا هنا بين ماء ونار.. ونولد ثانية في الغيوم

.هنا في النفوس الطليقة بين السماء وبين الشجر

.واتركْ لنا نجمتين لندفن أمواتنا في الفلك

.واترك لنا أرض أسمائنا

سماء ضرورية للتراب

.سماء تدلّت على ملحنا تسلم الروح

.ويحفر في الأرض بئراً، ليدفن فيها السماء

.لآلهة سكنت معنا، نجمة نجمة

.لا سقف بين السماء وزرقة زبوابنا

.هاهنا انتصر الغرباء على الملح،

واختلط البحر في الغيم

.هنا تتبخّر أجسادنا، غيمة غيمة، في الفضاء

ـ هنا تتلألأ أرواحنا، نجمة نجمة، في فضاء النشيد

ـ من ثقوب الغيوم، نطلّ على أرضنا

ـ من كلام النجوم نطلّ على أرضنا

وإذا كان محمود درويش قد بحث، في حلقتَيْ الصخر والشجر، عن المعادل الأرضي الكفيل بتكوين تجربة ذهنية شاملة لانعطافات الأرض ـ الجسد مثل مصائر الطبيعة ـ البشر، فإنه في هذه الحلقة يوجّه التخييل إلى الأعلى دون أن يغادر البسيطة، كما يُلاحَظ في جميع أمثلة هذه الحلقة. الجانب المدهش الثاني هو أن هذا الجدل الفضائي ـ الأرضي يَنتج أساساً عن جدل بصري بين الضياء والعتمة، وربما عن ذلك التجاور بين ما يستدعيه كلّ منهما من أخيلة مستقلة وأخيلة متقاطعة. وإذا أسفر المشهد عن درجة متقدمة من التباين فإن إيقاع استخدام «الغيوم» يكفل حلقة الوصل ذات السمة المتحركة والفيزيائية (نولد في الغيوم، اختلط البحر في الغيم، ثقوب الغيوم).

■■■

في تعليق سابق على مجموعة «أحد عشر كوكباً» اعتبرنا أن قصيدة محمود درويش ممارسة أدبية ـ نَصّية أكثر من كونها (أو قبل أن تكون) إنشاء خطابياً ـ أسلوبياً. وثمة على الدوام سطوح متعددة للمعنى والشكل، وجدل إشكالي نشط يطال سُبُل دخول النصّ في وظيفته الشعرية. ولقد حاولنا في هذه المقاربة متابعة الستراتيجيات التعبيرية التي تتصل بالجانب الثاني، أي بقصيدة درويش كإنشاء خطابي ـ أسلوبي، مستندين في هذا الخيار إلى حقيقة أن «خطبة الهندي الأحمر ـ ما قبل الأخيرة ـ أمام الرجل الأبيض» هي الأقل احتفاء يالأسلوب قياساً إلى قصائد المجموعة الأخرى، الأمر الذي يجعلها أكثر تحريضاً على إغراء أو تحدّي الدراسة.

ويبقى القول إن قصائد درويش الملحمية الطويلة أتاحت لشكل النصّ أن ينفتح في مساحة معناه تحت ضغط السياق التناسبي الذي تتطلبه علاقات المعنى وخيارات الشكل في إطار أعرض ذي طابع ثقافي ـ حضاري أو تاريخي. ولأنه ليس واقعة أدبية معلّقة خارج حياتها الاجتماعية (حياة النصّ والشاعر والمتلقي، والعلاقات الإيديولوجية والسياسية والتاريخية الأخرى)، فإن راهنه الأسلوبي ظلّ نوعاً من المراجعة الدائمة لبعض ما هو قائم، ولكثير مما كان في طور الولادة والتكوين.

إشارات:

(1) Margot Astrov (ed.): American Indian Prose and Poetry. An Anthology. The John Day Company، New York، 1972. P. 3

(2) نُشر الحوار في صحيفة «القدس العربي» (لندن 12/ 3/ 1993، وفصلية «الكرمل» (نيقوسيا، 47، 1993).

(3) ينبغي ألا يغيب عن البال هنا أن موضوعة «الهمجي النبيل» قد استُخدمت في سياق القرنين الثامن عشر والتاسع عشر على وكمحور لا يدور في واقع الأمر حول «الهمجي» نفسه، بل حول دور النبالة الإقطاعية، Fetish نحو أقرب إلى البُدّ في مجتمع تتقدّم مفاهيمه البرجوازية باضطراد. إنه لا يُستخدم «لتكريم الأقوام الأصلية، بل لتدمير فكرة النبالة ذاتها» كما عبّر هايدن وايت. الهندي هنا يقوم بواجب مزدوج إيديولوجياً، في تمثيله للهمجي الذي يتوجب أن يخلي مكانه للحضارة، وللنظام الأرستقراطي الذي يحتاج المجتمع البرجوازي-الديمقراطي الجديد إلى استنفاده. ومنذ أن تحدّث بيتر مارتير عن «المجتمع الذهبي» الذي يعيش فيه الهنود بعيداً عن الزيف والخديعة والمال والثياب، اقتفى أثره الفرنسي مونتين في مقالته عن «العالم الجديد»، معتبراً عالم الهنود بمثابة الجمهورية الفاضلة التي تخيّلها أفلاطون، وسرد غونزالو مقطع مارتير كلمة بكلمة تقريباً في مسرحية شكسبير "العاصفة". ديدرو فعل الشيء ذاته، وجان جاك روسو كان ذروة هذا التقليد حين قَرَن فكرة العالم الجديد بالحرية والمساواة والثورة على الطغيان، جاعلاً من «الهمجي النبيل» رمزاً سياسياً، ابن الطبيعة الطاهر والمحصّن والحر (مثلما فعل فولتير). ذلك الرمز يظهر أيضاً عند لورد بايرون، وماري شيللي، وجورج بانكروفت، وجيمس فنيمور كوبر، وهنري لونغفيلو، وتنانييل هوثورن، ووالت ويتمان، وجاك لندن، وإبتون سنكلير، وألدوس هكسلي، وهارت كرين... حتى ليتساءل د. هـ. لورانس: «لماذا يبدو الهندي وكأنه يصنع إيثاكا في الأوديسة الأمريكية؟ لماذا يظهر في صورة أبوللو وقد شوهتم كتفيه وخصره حتى بات يشبه امرأة؟» أنظر:

David Murray: Forked Tongues. London، Pintar، 1991.

وكذلك دراستنا: «2941: اكتشاف أمريكا واكتشاف الإنسان»، «الكرمل» 54، 2991.

(4) أحد عشر كوكباً»، دار الجديد (بيروت) وتوبقال (الدار البيضاء). ترقيم السطور من وضعنا وبعض الترتيب الطباعي» لا يتطابق بالضرورة مع الترتيب الطباعي في الأصل، وذلك لأغراض الدراسة.

5 على سبيل المثال، في مراجعته للمجموعة كتب شوقي بزيع («الناقد»، 58، 1993): «الهندي لا يطلب الغفران لجلاديه، لكنه مع ذلك، ولشدّة مسالمته وصفاء روحه، يسأل البيض أن يقتسم الأرض معهم ما دامت تتسع للجميع (...) كأن خطاب الهندي قناع للخطاب الفلسطيني المعاصر الذي يحاول عبثاً أن يقتسم الأرض والهواء مع اليهود الذين يريدون الحصول على هذه العناصر فوق جثة الفلسطيني لا برفقته».

(6) وكانت أشهر نماذجه قصيدة «في محطة المترو»، وفيها يقول باوند:

وجوه تتجلّى وسط الحشود؛
تويجات على غصن أسود نديّ.



ثلاثة مداخل لقراءة محمود درويش

فيصل درّاج

١ - محمود درويش والقصيدة الرومانسية

ارتبط اسم محمود درويش، في بداية إبداعه الشعري، ولمدة ليست قصيرة، بظاهرة أدبية عنوانها: "أدب المقاومة في فلسطين المحتلة"، بلغة غسان كنفاني. انطوت التسمية على ثلاثة أبعاد: حدّدت للشعر وظيفة معيّنة يقوم بها، تبدأ وتنتهي بفعل المقاومة، كما لو كان ما هو خارجها غير جدير بأن يكون شعراً، وأوكلت إلى الشعر المقاوم تحرير الأرض من احتلالها، وجعلت من شعر درويش جزءاً من شعر جماعي، يتجاوز الأسماء المفردة.

ومع أن محمود كشف، منذ البداية، عن صوت متميّز خاص، منحه لقب "شاعر المقاومة الفلسطينية" فقد أعرب، بعد حين، عن ضيقه باللقب واحتجاجه عليه، وذلك لسببين: أولهما أن القول الشعري لا يختصر إلى وظيفة واحدة ثابتة، فهو مشدود أبداً إلى مواضيعه الثلاثة الأثيرة: الحب والموت ومساءلة المجهول، وثانيهما أن الشعر كوني، يتامل أحوال الإنسان في جميع الأمكنة والأزمنة.

فيصل درّاج، كاتب وناقد من فلسطين يقيم في دمشق

أضاء لقب "شاعر المقاومة الفلسطينية" جنسية الشاعر وارتباطه بوطن محتل وحجب، في اللحظة ذاتها، خصوصية الأنا الشعرية، التي تتكشّف واضحة من خلال: التصوّر الشعري للعالم. ولهذا أصبح مفهوم "الأرض" مدخلاً مألوفاً لقراءة درويش، الذي استدعى، بداهة، مفهوماً آخر هو: المقاومة. وواقع الأمر أن هذين المفهومين شكّلا السطح الخارجي لقصيدة درويش الشاب، ذلك أن جوهرها انطوى على: طموح التأسيس، وعلى تصور رومانسي نموذجي للعالم، لازم الشاعر مدة طويلة.

لم يشأ درويش الشاب أن يكون شاعراً كغيره وتطلع، بوعي أو من غيره، إلى الإعلان عن بيان شعري، يعيّن به تصوره الشعري، ويتيح له أن يفصل بين ذاته الشعرية وغيرها. لا غرابة أن يستهل الشاعر أعماله الأولى بقصيدة عنوانها: إلى القارئ - أوراق الزيتون 1964 - يقول فيها: "يا قارئي: لا ترجُ مني الهمسّ لا ترجُ الطرب. حسبي بأني غاضبٌ، والنار أولها غَضَبْ".

ومع أن العين القارئة تقع مباشرة على كلمتي: الغضب والنار، فالمعنى الحقيقي يتمحور حول " يا قارئي"، حيث يطلب الشاعر منه التخلي عن عاداته في القراءة، وأن يعدّ نفسه لقراءة شعر جديد، لا يأتلف مع ما سبقه من الشعر وعادات قراءته.

تحيل قصائد الديوان الأول، بإيقاع ثابت، إلى الغضب والنار والانتظار الواعد، مؤكدة قتالية الكلمة، ووعود الشاعر الملتبسة بالنبوّة. فهو يقول في قصيدته الثانية: "ولاء": "أطعمت للريح أبياتي وزخرفها، إن لم تكن كسيوف النار... قافيتي"، فإن وصل إلى القصيدة الثالثة قال: "وحبوب سنبلة تموت، ستملأ الوادي سنابل"، إلى أن يؤكد في القصيدة الرابعة: "ما زال في موقدكم حطبٌ وقهوةٌ.. وحزمة من اللهبْ.. ".

تستدعي المواضيع المتواترة، الممتدة من اللهب والصمود إلى الخمر الذي يروي المساكين، "القصيدة التحريضية"، التي تواجه الرماد باللهب والهمس بالصراخ المقدس وفظائع نيرون بديمومة روما، ... غير أن المعنى الحقيقي لهذه القصائد يتوزّع على عنصرين هما: التأسيس والنبوّة، أو الشاعر - النبي، الذي يأتي بقصيدة جديدة، لم يألفها القارئ، وبوعد سائر إلى التحقّق لأنه جاء على لسان نبي.

ليس الشاعر - النبي، الذي اقتفى درويش خطاه، إلا الشاعر الرومانسي، بلغة أولى، أو الشاعر الرومنطيقي، بلغة أخرى، الذي يبني قصيدته بمقولات متضافرة، تتضمن: الحب الخارق والجمال

الفريد والأنثى النادرة، والسعي إلى التعبير عن الهوى العظيم بقصيدة متفرّدة. وإذا كان الشاعر قد استهل ديوانه الأول ببيان شعري مضمر، بدأه بالغضب، وأنهاه به – حذارِ... حذارِ... من جوعي ومن غضبيّ!!" – فهو في ديوانه الثاني: "عاشق من فلسطين – 1966" يستهل قصائده بمنظور رومانسي لا شبهة فيه. يقول محمود في قصيدة تحمل عنوان ديوانه:

عيونك شوكة في القلب

توجعني وأعبدها

وأحميها من الريح

وأغمدها وراء الليل والأوجاع...

تحضر فلسطين في شكل أنثى، ويحضر الشاعر في شكل عاشق. والأنثى كما ينبغي أن تكون: بيّارة خضراء وحديقة عذراء وفيّة كالقمح وكلامها أغنية، والعاشق على صورة معشوقة جديرة بالفداء: "أنا زين الشباب، وفارس الفرسان أنا. ومحطم الأوثان". ومع أن في القصيدة ما يوحي بحكاية عاشق أشقاه مآل حبيبته، فهي تعلن، منذ البدء، أنها قصيدة الأنا الرومانسية، التي تجسّد الشعر وتغلق الشاعر على ذاته العاشقة. ولهذا تذكّر القصيدة بأن العاشق شاعر، وأن العشق الخارق، باللغة الرومانسية، لا يتجلّى واضحاً إلاّ بكلام خارق:

من رموش العين سوف أخيط منديلاً

وأنقش فوقه شعراً لعينيك

أو أن يقول: حملتك في دفاتري القديمة

نار أشعاري

أو: حدود الشام أزرعها

قصائد تطلق العقبان!

يلتبس الشعر بالنار وبالتحليق والنقش على منديل، محيلاً على شاعر هو الشعر، أو على شعر هو امتداد لأنا خالقة، ذلك أن الشاعر الرومانسي يخلق ولا يحاكي. ليست فلسطين، والحال هذه، إلا صورتها في قصيدة الشاعر، يخلقها كما يريد، ويتوحّد بها ويبصر أقدارها، ويوزّعها على الحلم والواقع. ولعل وحدة الخلق، التي تنسب الشاعر إلى أرضه وتنسب أرضه إليه، هي التي تجعل الشاعر يوحّد بين الرؤية والرؤيا، فيرى أرضه في احتلالها ويراها ناصعة

نقية بعد رحيل الاحتلال. ولهذا يقوم بتكرار فعل "رأيتك في جبال الشوك راعية بلا أغنام"، "رأيتك في خوابي الماء والقمح محطمة. . ."، رأيتك عند باب الكهف. رأيتك في المواقد. رأيتك في أغاني اليتم والبؤس!"، إلى أن يقول "رأيتك ملء ملح البحر والرمل وكنت جميلة كالأرض. . . كالأطفال. . كالفل".

يعبّر فعل "رأى"، في تواتره، عن حضور الأرض الكلي في كيان الشاعر، وعن حضور الأخير الكلي في أرضه، لكنه يستدعي أولاً صورة: "الشاعر الرائي"، إذ لا خلق بلا بصيرة نافذة، ولا بصيرة إلا بشاعر يخلق الأشياء ويعيد خلقها من جديد. ولهذا يركن الشاعر إلى فعل "رأى" في صيغة الماضي، قبل أن يذهب إلى المستقبل مؤكداً عودة الأرض الجميلة إلى ما كانت عليه:

"سأكتب جملة أغلى من الشهداء والقُبل":

"فلسطينية كانت. ولـم تزل".

يضع الشاعر التأكيد الأخير بين قوسين لأنه أقرب إلى البداهة، ذلك أن ضمان العودة قائم في كلام الشاعر الرائي، "الذي لا ينطق عن الهوى"، من ناحية، ويعرف قبل غيره أنه "زين الشباب وفارس الفرسان"، من ناحية ثانية. وهذا ما يدفعه إلى قسم مليء بالتحدي والكبرياء "وباسمك، صحت بالأعداء: كلي لحمي إذا ما نمت يا ديدان. . .". بنى محمود، ظاهرياً، قصيدته الرومانسية على علاقتي "الأنا" و "الأنت"، التي تتيح للعاشق المعذب أن يسرد وجوه عشقه وأحوال الحبيبة، وبناها، جوهرياً، على تلك "الأنا الخالقة" التي ترى الأرض في عذابها وتضمن لها التحرر من العذاب والشقاء.

تتضمن قصائد درويش الشاب تفاؤلاً مشوباً بالالتباس يردّ، في وجه منه، إلى تقاليد "الشعر الملتزم" ويحيل، في وجهه العميق، إلى صورة الشاعر – النبي التي لازمته في أطوار لاحقة، ثم ابتعدت. وإذا كان الوجه الأول قد جاء من شعراء ثوريين مثل لوركا ونيرودا وناظم حكمت، ومن ثقافة ماركسية تقاسمها مع آخرين، فإن الوجه الثاني مرتبط بإيمانه العميق بقوة الشعر، والأنا الشاعرة، ورسالة الشاعر، وغير ذلك من عناصر التصوّر الرومانسي للعالم. وبسبب ذلك يسرد الشاعر ما يرى، وما يعيش، وينتهي إلى تفاؤل مطلوب، يكشف عن "حكمة التاريخ" و "صراع النقائض"، الذي كان يدعوه الماركسيون بـ "نفي النفي". ومثال ذلك:

يخيّل لي أن شعري الحزين

وهذي المراثي، ستصبح ذكرى

وأن أغاني الفرح

وقوس قزح

سينشدها آخرون

أو:

أخذوا باباً . . ليعطوك رياح

فتحوا جرحاً ليعطوك صباح

أو: فإذا احترقت على صليبي

اصبحت قديساً . . . بزيّ مقاتل

أو: كانت الأغنية الحمراء جمرة

حاول السلطان أن يحبسها

فإذا بالنار ثورة!

ومع أن الشعر حرية، ودعوة إلى الحرية، أو أنه "دم القلب" كما يقول محمود، استقى "الشاعر الواقعي" تفاؤله، في طور من مساره، من "ضمان التاريخ"، الذي يصيّر الجمرة ثورة، قبل أن ينزاح، في طور لاحق، إلى يقين "الضمان الشعري"، في شكله الرومانسي الأكثر اكتمالاً، الذي يعيّن الشاعر مبتدئاً للأشياء ومنتهى لها، يقول ما يقول، ويؤمن بأن العاطفة الصادقة التي تحايث القول تصيّره إلى حقيقة. ولهذا تأخذ "الأنا الهائلة" مساحتها المنتظرة، طالما أن الشاعر انتقل من "تأسيس القصيدة الجديدة،" إلى تأسيس آخر أوسع مدى وأعمق دلالة هو: "تأسيس الوجود". يظهر هذا واضحاً في ديوان: "محاولة رقم 7 – 1973" حيث نقرأ في مستهل "الخروج من ساحل المتوسط":

سيلٌ من الأشجار في صدري

أتيتُ . . . أتيتُ

سيروا في شوارع ساعدي تصلوا.

في البدء كان الشاعر، الذي تنبثق منه الطبيعة، وفي البدء كان الشاعر ـ الدليل، الذي يضمن جسده للتائهين سلامة الوصول. إنها الرؤيا الشعرية الهادية، التي تمتزج بالآخرين وتنطق باسمهم

وتطلب منهم أن يثقوا بها:

أنا الأحياء والمدن القديمة

حاولوا أن تخلعوا اسماءكم تجدوا دمي،

أنا الأحياء والوطن الذي كتبوه في تاريخكم

يصل محمود في هذه الأبيات إلى ذروة أناه الرومانسية: فهو الشكل الذي يحتضن الأجزاء، والأبدي الذي يشتمل على الآني والعارض، وهو النبي الجديد الذي عرف الأنبياء السابقين واستأنف رسالتهم من جديد:

من جثتي بدأ الغزاة، الأنبياء، اللاجئون

والآن يختمون سيرتهم لأبدأ من جديد.

تلتبس "الأنا الهائلة"، المحتشدة بالشوارع والأشجار والمدن القديمة، بـ "الأنا المقدسة"، التي تعرف الفرق بين النبوّات القديمة والنبوّة الشعرية، التي توحّد بين الدهر والتاريخ، لأن اللاجئين جاؤوا من التاريخ ولم يأتوا من الدهر. يرى الشاعر الرومانسي ما يرى، موحداً بين "معرفة قلبية"، تتاخم التصوف، وحدس داخلي يلغي المسافة بين الحلم والواقع، مطمئناً إلى "أنا" لها عين ثالثة:

وأنا حامل الإسم أو شاعر الحلم.

أنا الفرق بين الأصابع والكف.

أنا الفرق بين الغصون والشجر.

تعيّن الأنا ذاتها مبتدأ للعالم وتستولد من ذاتها ما تشاء، كما لو كانت "أنا أولى" تفيض منها الأحلام والعوالم الخارجية، التي تشبه الأحلام، ذلك أن "الفرق الخالق" بين الغصون والشجر يعادل الفرق ين البحر والنهر ويساوي، في النهاية، بين الأرض المحتلة، والأرض كما ستأتي، لأن من يعرف الفرق بين الأشياء كلها قادر على إلغاء الفرق وتجسير المسافة. يحتل الشاعر في التصور الرومانسي للعالم، موقع الخالق، ويحلم بتكثير مخلوقات الله الجميلة، معترفاً أن الخلق جميل، وأن جمال الشعر من جمال خلقه. وإذا كانت الأنا، في التصور الرومانسي الألماني والإنجليزي، تقصد إلى تنصيب الإنسان سيداً وحيداً على الأرض. شيلي ونوفاليس على سبيل

المثال، فإن دور الأنا الرومانسية عند درويش الشاب الإعلان عن يقين الانتصار وتوليد ضمان رمزي بأن الأرض كانت وستكون فلسطينية.

لا غرابة أن نعثر على هذه "الأنا الهائلة"، التي تعبّر ضمناً عن القلق والغربة والعذاب، لدى جبرا ابراهيم جبرا وغسان كنفاني. فليس "وليد مسعود"، في رواية جبرا التي تحمل اسمه، إلا هذا "النبي الجديد"، أو الإنسان الخارق، الذي عليه أن يحمل من صفات الإيجاب والفضيلة والنجابة ما يضمن عودته سالماً إلى أرضه، ويضمن عودتها سليمة أيضاً. لذلك يبدو "وليد مسعود" إنساناً كلياً يدور حول البشر ويدور حول ذاته، بل أنه يغيب ولا يموت ويخترق الحدود ويعلّم الجميع ولا يعلّمه أحد.

حاول غسان الأمر ذاته في روايته الناقصة "العاشق"، حين جعل من الشجر والجبال والسهول امتداداً لـ "الفلسطيني المقاتل"، تلوذ به ويلوذ بها ولا ينفصلان. وبهذا المعنى، فإن انتقال محمود من "ضمان التاريخ"، الذي كان يقول به الماركسيون، إلى "الضمان الشعري"، الذي تقول به الرومانسية، كان ترجمة لتطور فكري وبحثاً عن شكل شعري موائم لـ "قصيدة ملتزمة" مغايرة. ذلك ان "الأنا" المتطرفة في فرديتها تلغي المسافة بين الذات والموضوع، أي تمحو الفرق الفاصل بين الشاعر وشعبه، وبين الشاعر وأرضه.

ومثلما اتخذ محمود من "الأنا الهائلة"، التي يتعانق فيها الخالق والمخلوق، وسيلة شعرية لمديح العودة الوشيكة طوّع بدوره، كما يعلم دارسوه، قصيدة الغزل وأعطاها حياة جديد، مسبغاً على المعشوق القديم أبعاداً فكرية حديثة. فلا الأرض هي المساحة المباركة التي "اورق فيها الحجر"، ولا الحبيبة كائن عيناه من عسل، إنما الأرض-الحبيبة وجود ثالث منبثق منهما، يعالج منها الحلم وجوها وتبني الأسطورة بعض الوجوه، ويخترقها حنين شفاف، ويتسرّب إليها خطاب سياسي مباشر. يقول في قصيدته "موت آخر... وأحبك"، من ديوانه محاولة رقم-7:

إلى أين أذهب ؟

إن الجداول باقية في عروقي

وإنّ السنابل تنضج تحت عروقي

وإن المنازل مهجورة في تجاعيد كفي

وإن السلاسل تلتف حولي

وليس الأمام أمامي

وليس الوراء ورائي

كأن يديك المكان الوحيد

كأن يديك بلد

آه من وطن في جسد!

يستطيع الشاعر إذا تخلّى عن جملة الاستهلال: إلى أين أذهب؟ "أن يستأنف "أناه المقدسة"، التي تأوي إليها الجداول والسنابل والمنازل والسلاسل، حالها حال الشوارع والمدن القديمة، وأن يظل مع يقين لا شروخ فيه، وأن يبقى واحداً موحّداً. بيد أنّ العشق يفتح "الأنا" على خارجها، ويزرع فيها بعض القلق والحيرة "إلى أين أذهب؟"، كما لو كانت "الأنا المطلقة" قد ضلّت سبيلها، متوسلة العون من آخر. وواقع الأمر أنه لا "موضوع" خارج "الذات" في التصور الرومانسي، وأن الشاعر يسائل دروبه الداخلية، فالمعشوقة من خلقه ويداها هي يداه، وما عودته المطمئنة إليها إلا عودته إلى نفسه، فهي الوطن والوطن فيه وجسدها من جسده: "آه من وطن في جسد!". إذا كانت قصيدة "الأنا" المكتفية بذاتها تسمح للشاعر أن يتماهى مع أرضه، وأن يكرّر تجليات أناه في حركة مستقيمة وثابتة معاً، فإن قصيدة الغزل، أو العشق بشكل أدق، التي توهم بأنا وآخر، تحاول أن تسبغ على القصيدة حركة جديدة وتوسع آفاقها. غير أن هذا الآخر لا يوسّع من دلاله القصيدة كثيرا، طالما أن الآخر هو الذات، وإنْ كان هذا الآخر يعطي القصيدة أبعاداً جمالية جديدة.

تقود المقولات السابقة إلى مقولة رومانسية. أساس هي: "الأصل"، الذي هو حضور قديم مقدس تنبثق منه الأشياء، حضور لا يشيخ، يوجد منذ البدء مكتملاً، ويعود في المستقبل كاملاً كما كان، متجاوزاً فساد الأزمنة، الذي يعبر وينقضي. عيّن محمود ذاته أصلاً شعرياً، يحمل في دمه تراب الأرض وتتشجر في أعضائه القرى، ويحمل معه يقين الانتصار مردداً: "كان ما سوف يكون"، فالأصل ثابت وإن تطاول عليه فساد الأزمنة. يقول في "أحمد الزعتر":

وأنا البلاد وقد أتت

وتقمصتني

وأنا الذهاب المستمر إلى البلاد

تكون البلاد حيث تكون الذات الشاعرة، فما يراه الشاعر يتجسّد حقيقة، لأن الحدس الشعري معرفة صادقة، والمعرفة الصادقة وجود لا يقل صدقاً. ومع أن التقمص يشير إلى حضور سابق ينبعث في حضور لاحق، فإن الأصل، الذي لا حضور قبله، يحتقب داخله أشكال الحضور المختلفة. ولهذا تتقمص البلاد الشاعر، في "أحمد الزعتر"، ويتقمص هو ما شاء في "تلك صورتها وهذا انتحار العاشق. 1975": "وأريد أن أتقمص الأشجار"، "وأريد أن أتقمص الأسوار"، "وأريد أن أتقمص الحرّاس".... إلى إن يقول "والأرض تبدأ من يديه"، ومعلناً أنه لا شيء خارجه، وأن "النحن" هي "الأنا"، وأن الأخيرة ترى ما تريد، وتصل إليه.

تمثّل "قصيدة الأرض". 1977. ربما، قصيدة محمود الرومانسية في أكثر أشكالها وضوحاً واكتمالاً، كما لو كانت مدخلاً إلى مرحلة شعرية جديدة. فالشاعر ينهي المقطع الأول من قصيدته قائلاً: "العصافير مدّت مناقيرها في اتجاه النشيد وقلبي". وبعد أن يساوي بين قلبه والنشيد يعرّف ذاته واضحاً: "أنا الأرض". لكنه لا يلبث أن يعلن أنه خالق الأرض متوسلاً "التسمية"، لأن من يأتي بالشيء يسميه:

أسمّي التراب امتدادا لروحي

أسمّي يديّ رصيف الجروح

أسمّي العصافير لوزاً وتين

اسمّي ضلوعي شجرة

تأتي حرية التسمية من الفعل الخالق الحر، الذي ينجزه خالق يتأمل مخلوقاته، ويعطف اللوز على العصافير ويمحو المسافة بين الطرفين. إنها حرية الحلم، أوالحلم الحر الصادر عن "أنا"، تبدأ من الأرض وما يعمرها من مخلوقات. ولعل فعل الخلق المتشجّر، الذي يوحّد الخالق ومخلوقاته، هو الذي يضع في "قصيدة الأرض" حكاية مضمرة وصريحة، يسرد فيها الخالق ما كان وما سيكون، ويصف أحواله، وهو يرتحل مع "أصله القديم"، ليتجلّى بأشكال مختلفة. لذا يبدأ من "أنا الأرض"، حيث للقول شكل البداهة، يليه شكل المخلوقات، ومجيء الأنبياء، ومرور المسيح، وعادات الأرض والصبايا، وصولاً إلى المأساة: "أنا شاهد المذبحة وشهيد الخريطة، أنا ولد الكلمات البسيطة، أنا الأملُ السهلُ والرحبُ، أنا الأرض في جسد، أنا الأرض في صحوها...". تحتقب الأنا كل ما خارجها وتمشي: الطبيعة والتاريخ وعيون البشر وأحزانهم،

مدركة أنها "الأنا-الأصل"، التي ولدت بريئة نقية تعود، في النهاية، كما ولدت دون نقصان. يعطي مفهوم "الأصل" الشاعر يقين الانتصار فيؤكد:

سنطردهم من إناء الزهور وحبل الغسيل

سنطردهم عن حجارة هذا الطريق الطويل

سنطردهم من فضاء النخيل

إلى أن ينهي قصيدته قائلا:

أنا الأرض. يا أيها العابرون على الأرض في صحوها

لن تمرّوا

لن تمروا

لن تمروا!

يأخذ تعبير "لن تمرّوا"، المكرّر ثلاث مرات، شكل القسم، أو شكل القسم المقدس، لأنه صادر عن "عين رائية"، تعرف ما تقول.

يفضي الشكل الرومانسي، منطقياً، إلى قصيدة ضيّقة، إذ الشاعر يضاعف أناه الأولى قدر ما يشتهي، فهو الأرض والمدن وخابية الزيت وأريج الحقول...، وإذ الشاعر العاشق يناجي معشوقه من أحلامه ورؤاه،... لكن محمود، الذي يلتبس بالأنا الخالقة وبالصوت الرسولي، يسعى إلى لغة على صورته تنقض اللغة المألوفة وتزيح الأشياء عن مواقعها، حالماً بـ "لغة أولى"، إن صح القول، أو بـ"لغة-أصل" تشير إلى الأشياء وتخلقها، أو "تحلمها". تفتح لغة الحلم القصيدة على متواليات من الصور، التي تعبر القصيدة وتؤسس لقصائد لاحقة، كأن نقرأ:

"البنفسج مال قليلاً ليعبرُ صوتُ البنات، للطباشير فوق الأصابع لونُ العصافير، كنتُ أحبُّ "جراح الحبيب" وأجمعها في جيوبي، فتذبل عند الظهيرة، العصافير ظل الحقول على القلب والكلمات...". إن الشاعر الخالق هو الذي يخلق لغة جديدة ويستعمل اللغة المألوفة بشكل غير مألوف. وهذا التصور، الذي لا يمكن أن يجافي شاعراً قلقاً نبيهاً مثل محمود، حمل الشاعر على عمل غير مألوف في اللغة، وتحويل "الضمان الشعري" إلى جماليات لغوية، تشير إلى "أنا الشاعر"، قبل أن تستدعي أرضه المحتلة.

كيف تُسرد حكاية في قصيدة؟ كيف يجمع الشاعر بين التحريضي والجمالي ولا يتوه؟ كيف

يكتب الشاعر ما يرى ولا يترك قارئه في الضباب؟ وكيف يؤالف بين لغة خالقه تصالح بين البنفسج وصوت البنات ولغة مخلوقة "تنسف دبابة الفاتحين"؟

تكثّف هذه الأسئلة قضيتين، تقول الأولى: تتكشف موهبة محمود درويش العالية في كتابة قصيدة تحريضية، يستقبلها القارئ بلا مشقة، ولا تخسر من فنيّتها شيئاً كثيراً. وهذا ما وضع في القصيدة التحريضية شكلين من اللغة: لغة إيصال بسيطة، يخبر الشاعر فيها قارئه بأن "الأعداء لن يمروا" وأن والده يرى "في عينيه تباشير الغد"، ولغة أخرى تكاد تبدو منفصلة عن الأولى، لا تصور خارجاً ولا داخلاً، إنما هي خلق يبني فضاء موحياً أوسع من الداخل والخارج معاً.

وتقول الثانية: إن سعي محمود الدائب إلى المصالحة بين الجمالي والتحريضي، في مرحلته الرومانسية، هو الذي عمّق تجربته الشعرية ووسّع آفاقها وفتحها، تالياً، على مراحل جديدة. ومع أن تطور القضية الفلسطينية، منذ بداية ثمانينات القرن الماضي، حاصر اليقين الرومانسي بالانتصار ودفع إلى مرحلة جديدة، فقد كانت هذه الأخيرة تتويجاً طبيعياً لمسار شاعر قلق وطموح لا يكفّ عن التجدّد والمساءلة.

2. الوطن خارج الذات الرسولية:

يقول درويش في "قصيدة الأرض":

بوسع النبات الجليلي أن يترعرع بين أصابع كفي ويرسم

هذا المكان الموزّع بين اجتهادي وحب خديجة

يعطي درويش صورة متوالدة مشبعة بالحركة، يهيمن عليها الحاضر المطلق، تفصح عن فرح بريء يحاكي فرح خالقها.

واجه الشاعر الزمن التاريخي، الذي وضع الجليل تحت سيطرة الاحتلال الصهيوني، بزمن رسولي، يرى الجليل كما كان وكما سيكون، معتبراً الاحتلال فترة مرضية سريعة الزوال. ولهذا كان على محمود أن يخرج من الزمنين معاً، كي يرى العالم كما هو ويصوغه شعراً، مؤالفاً بين التراجيديا الفلسطينية والحقيقة الشعرية، التي تضع في الزمن المعيش جملة من الأزمنة، وتشتق من الوضع الفلسطيني أوضاعاً إنسانية متعددة.

في ديوانه "حالة حصار"-2002، تأمل الشاعر حصاره الذاتي وحصار شعبه، أصبح فرداً بين

آخرين، لا يعدهم بالجنة ولا يقودهم إلى أرض الصواب. ومع أن هذا التحول مأساوي، على مستوى الوقائع والمآل، فإنه جعل الشاعر أكثر حرية، يعيش ما يرى ويستولد منه قصيدة مفتوحة متنوعة الأبعاد. يستهل الشاعر ديوانه بالشكل التالي:

هنا، عند منحدرات التلال، أمام الغروب

وفوهة الوقت،

قرب بساتين مقطوعة الظل،

نفعل ما يفعل السجناء،

وما يفعل العاطلون عن العمل:

نربّي الأمل

يستبدل الشاعر بالأنا الرومانسية الـ "نحن"، وبـ "النبات الجليلي" بساتين مبتورة الظلال، وبالفرح البريء أملاً معوّق الولادة. لا موقع للصور الشعرية التي تعد بالانبثاق، وبذلك التجوال الطليق بين ما كان وما سيكون، ذلك أن الاستهلال الشعري، كما الصور التي تليه، محرومة من الحركة، كما لو كان الشاعر قد تخفف من الزمن واكتفى بزمن ثابت مشبع بالأسى. ليست الصور الشعرية، والحالة هذه، سوى تكرار يصف الحصار في وجوهه المختلفة، ويخلطه بالكثير من السخرية. فلا معنى للزمن طالما أن دور الفلسطيني مختصر إلى "نربي الأمل"، أو "ننسى الألم"، وأن الشاعر يعيش مع غيره الانتظار الفاصل بين لحظتين متجانستين:

" هنا، بعد أشعار "أيوب" لم ننتظر أحداً...

هنا، لا "أنا"

هنا، يتذكّر "آدم" صلصاله" .

لا شيء ينتظر، منذ أصبح كل حصار نهاية لحصار ومبتدأ لحصار جديد. ولعل سكون المشهد، الذي ينتزع من الروح تأملاً ساخراً، هو الذي يملي على الشاعر اقتضاب القول، كما لو كان الحصار يصلب المعنى فوق زمن مصلوب:

" والحياة هنا

نتساءل:

كيف نعيد إليها الحياة"

يبدو الشاعر كما لو كان داخل المشهد وخارجه معاً: فهو داخله يعيش الحصار مع آخرين، وهو خارجه يتأمله ويصوغه شعراً. لا مكان للزمن التاريخي في حياة تحتاج إلى من يعيد إليها الحياة، ولا موقع للزمن الرسولي بعد أن تكلّس الزمن في مشهد مصلوب.

وإذا كان الزمن في القصيدة الرومانسية رمزياً ينوس بين الموت والانبعاث، فهو في القصيدة الجديد يومي عادي مبتور، يشهد على الموت، ولا يقول بالانبعاث. بل إن الزمن الجديد محدود وبالغ الضيق، يبدأ بالانتظار وينتهي به خلافاً للزمن الرومانسي الممتد من الأصول القديمة إلى مستقبل يستأنف الأصول.

ومع أن الشاعر ينهي قصيدته الطويلة بحديث عن السلام، فهذا الأخير لا يبدو تتويجاً لحصار طويل، بل فكرة محاصرة بدورها، حالها حال الأمل. ولهذا يلتبس السلام بمناجاة ذاتية ترقب مشهداً لا يعد بشيء، وتقوم بتعريف السلام بأشكال مختلفة:

السلام هو الآه تسند مرتفعات

الموشح، في قلب جيتارة نازفة

السلام رثاء فتى ثقبت قلبه شامة

امرأة، لا رصاص ولا قنبلة

لا يحتمل السلام، كما يمليه الحصار المغلق، لغة حوارية، ولا يحيل على مرجع خارجي قابل للتعيين. فهو يأتي من اللغة ويتكوّن ويتعرّف ويتشكّل داخل اللغة الشعرية وحدها، التي تعطيه صوراً متعددة:

السلام غناء حياة هنا، في الحياة،

على وتر السنبلة

إذا كانت الأنا الرومانسية، التي تضع داخلها كل شيء، تتكلّم نيابة عن الآخرين، فإن القصيدة الجديدة، تتحدث عن الآخرين وتترك الآخرين يتحدثون عن أحوالهم وعن أحوال الذات الشاعرة. فالأم الثكلى تحادث السماء، وللحارس حديث يخصه، وللشهيد ما يقوله على لسان الشاعر، وللمعتقل قول أمام المحقق. . . مع ذلك فإن الحديث المتعدد الوجوه أقرب إلى الصمت،

يأتي من المتحدث ولا ينفتح على غيره، بعيد البعد كله عن غناء الأنا الرومانسية:

الحصار يحوّلني من مغنٍ إلى . . .
وتر سادس في الكمان

لم يعد الشاعر يحتل مركز الكلام، فهو أقرب إلى الذات المحايدة-التأملية، لا تقود الأشياء بل تعمل على تعريفها، بلغة كثيفة متقشفة، أقرب إلى "جوامع الكلم": "المكان هو الرائحة/ الكتابة تجرح من دون دم، تنام الكواكب في لغة الشعر، السلام هو الاعتراف، علانية، بالحقيقة . . .". تتشكّل القصيدة الجديدة من الأخبار اليومية والتأمل والتعاريف، كما لو كانت قصيدة "غير منجزة" تبحث عن ذاتها، على خلاف القصيدة الرومانسية، التي تبدأ بإعلان "الأنا" عن حضورها وتسير بخط مستقيم إلى الانبعاث المنتظر.

ترك الشاعر "الأنا الجماعية"، التي تهندس العلاقات وتضبط المسار، واستعاض عنها بـ"أنا مفردة" لا تعد بشيء، تَأمل وتتأمل وتتألم، وتعابث الوجود العابث، وتعطي مكاناً واسعاً للسخرية، التي تزيح الأشياء عن مواقعها، وتمزج الاحتجاج بالضحك الأسود:

هدوءاً هدوءاً، الجنود يريدون
في هذه الساعة الاستماع إلى الأغنيات
التي استمع الشهداء إليها، وظلّت
كرائحة البن في دمهم . . . طازجة

أو:

الزمن البربري انتهى،
والضحية مجهولة الاسم، عاديةٌ
والضحية . . . . مثل الحقيقة، نسبيةٌ
(الخ . . . الخ . . .)

أو:

(إلى شبه مستشرق) ليكن ما تظن

لنفترض الآن أني غبي، غبي، غبي
ولا ألعب الجولف،
لا أفهم التكنولوجيا

السخرية هي الحرية والاحتجاج والانتقال من قول مغلق إلى قول يسخر من اليقين والكليّات، ومن قصيدة محددة البداية والنهاية إلى قصيدة تتكوّن ولا تكف عن التكوّن.

من الجليل إلى سهول الهندي الأحمر، ومن الفلسطيني إلى عوالم الإنسان، ومن قصيدة عضوية إلى قصيدة مفتوحة، ومن شعر غنائي إلى شعر يكمله النثر، ومن قول يستند إلى المتنبي إلى قول شعري يحاور الشعر الكوني كله، ويضيف إليه إضافة لامعة.

كتب محمود درويش كل حياته عن فلسطين، ووصل إلى قصيدة تحتضن الكون كله. أراد، في الحالين، أن يكون ما أراد أن يكونه: شاعراً يعرف حقيقة الشعر وينشر الحقيقة الشعرية، بأشكال مختلفة.

3. ملاحظة ناقصة حول في "حضرة الغياب"

"أترك بقية منامك نائماً على نافذة مفتوحة، ليلحق بك حين يصحو عند الفجر الأزرق. الحلم هو الذي يجد الحالمين، وما على الحالم إلاّ أن يتذكّر/ فاخرج معنا إلى هذا الليل الخالي من الرحمة. ستعرف فيما بعد كيف تنضّد الكواكبَ في خزانة الذاكرة، وكيف تعوّض الخسارة بقوّة العبارة و تنتصر".

في حضرة الغياب.

ولد محمود درويش في قرية يحتضنها جبل، يترك لها جهة يتيمة تطل على "حرس الحدود"، الذي لقّبه الفلسطينيون المحاصرون في وطنهم بـ "الضبع". ولادة حاصرتها المفارقة، لها من حنان الطبيعة "القديمة" نصيب، ولها من آثار "الضبع الوافد"، الذي يفترس القرى، نصيب أكبر. بيد أنّ درويشا، الذي خلقته موهبته وخلق موهبته، أعاد توليد ولادته، أكثر من مرّة، منتقلاً من اسم لا يملكه، سقط عليه كما تسقط الأسماء على جميع البشر، إلى اسم صاغه كما يشاء، تتحاور فيه هويّات متعددة. وهويّته، في طبقاتها المتحوّلة، هي الخروج من "قرية عزلاء

منسية " إلى أفق لا أسوار له، ومن حكايات متوارثة إلى مجاز شعري كوني الزمن، يسأل اللغة وتسائله اللغة، ولا ينتهيان إلى جواب أخير.

يمثّل محمود درويش، ربما، حالة غير مسبوقة في التجاوز الذاتي غير المسبوق، دفعه إلى حلم كتابي لم يره سواه، يأخذ بيده سعيداً إلى نص أراده، لحظة، ويأمره، في لحظة لاحقة، بهدم ما بنى وبناء ما يهدم من جديد. ولهذا كان، في زمن الشباب، مع "شعراء المقاومة" ولم يكن منهم. كان معهم وهو ينشُد وطناً حراً، وينشِد لوطن مستعاد، ولم يكن منهم حاملاً إمكانية مدهشة التوالد، كلّما أوهمت بالاستقرار ارتحلت إلى "منفى إبداعي" جديد.

ومع أنّه ظهر، منذ البداية، مختلفاً عن مجايليه، فقد أعلن عن اختلافه، واضحاً، في ديوانه "عاشق من فلسطين"، قبل أن يدخل في مرحلة شعرية في "هذه صورتها وهذا انتحار العاشق". وما أن وصل إلى "ورد أقل" و "أرى ما أريد" حتّى بلغ علوّاً لا ينازعه عليه أحد، توالد في نصوص لاحقة، غير أنّ محمودا، ما لبث أن أعطى محاولة "أخيرة" في الشعر الخالص في "كزهر اللوز أو أبعد"، موطّداً مكانه في شعر كوني، صاغه مبدعون ينتمون إلى أمم وعصور مختلفة. وما كتابه الأخير "في حضرة الغياب" إلاّ مرآة لوحدة الإبداع والتجاوز المبدع، الذي يعطي "الشاعر العابر" إقامة دائمة على الأرض.

"في حضرة الغياب" يتأمّل درويش "بقيّة العمر" المنفتحة على مستقبل لا يُركن إليه، وعلى ماض محدّد الزمن، أعطته الكتابة اتساع الحياة. كتاب عمّا كان وانصرف مراوغاً، وعن الذي سيكون وليس له مكان، فما سيأتي قلّص الماضي أعضاءه كثيراً. نص عن التجربة التي استأنستها الكتابة، وعن الكتابة التي اختلفت إلى أكثر من تجربة. كل شيء يلتفت إلى الوراء مستدعياً حنيناً إلى ما مضى عابراً، أو تلامع خلسةً ولم ينجز العبور. "ليس الحنين ذكرى، بل هو ما يُنتقى من متحف الذاكرة"، يقول الشاعر، قبل قوله: "الحنين وَجَع لا يحنّ إلى وَجَع".

ليس في متحف الذاكرة إلاّ ما يؤرّق الذاكرة: الموت واللانهاية والشوق القليل الكلام والهجس بقصيدة لم تكتمل.. كل ما تبقّى "يلتفت" إلى الفناء وإلى مجهول يعقبه مجهول، متوسلاً المتبقّي من كلام ذاتي يقترب من الفرادة، يردّ على الموت بحياة اللغة. يصل درويش، الذي يجابه الموت بإبداع صعب الذبول، إلى أقاليم: الروع والرائع والروعة، إذ في الفناء ما يروّع، وفي الكلام الذي "يداعب الفناء" روعة خالصة. يتراءى المتبقّي في الإبداع الذي يرسم الموت بكلمات "لا

تموت"، ويحوّل "الكلام الأخير" إلى شهادة عن لقاء الإنسان والعدم، و"الكلام الأخير" أسى ووعْد وهجران وخلاص، لأنّ الذي ينجز كلمته الأخيرة، قبل وصول النهاية، يجعل منها بداية لكلام جديد. إنه التحرّر من الموت قبل وصوله، وانتقال الشاعر المعافى من وطأة القول الضروري إلى فضاء الكلام الطليق: "من يملك وقتاً أكثر يتحرّر من خشية الزمن".

"في حضرة الغياب" سيرة ذاتية في سير، أو سير متجاورة في سيرة ذاتية، أو سيرة إبداع خاص اتّخذ من الحنين موضوعاً له، ففي الكتاب شظايا من سيرة طفل قروي ناحل، فتنه الطيران ولم يلتفت إلى يقظة الطائر، وشذرات من مسار إنسان حمل "أوجاع قلبه" في أكثر من مدينة وعشق صفرة الخريف الذهبية، ومرايا لمدن تتراءى خلف ضباب الذاكرة. وفي الكتاب سيرة الفلسطيني المجرّب، الذي توزّع على الوطن والمنفى، فعرف المنفى عيشاً والوطن كتابة، وبكى على الفلسطينيين ومعهم، أكثر من مرّة. وفي الكتاب سيرة ثقافية ذاتية باذخة، تبرهن أنّ الشاعر ثقافته، وأنّ فلسطين، كما الشعر، تتعرّف بالثقافة المسؤولة، لا ببلاغة الأشباح الكنعانية وأطياف الفاتحين الخالدين.. بيد أنّ هذه السير تذوب جميعاً في سيرة أولى هي: سيرة الكتابة الإبداعية عند محمود درويش، حيث المواضيع، كل المواضيع، مرايا لذات خالقة، تختار ما تشاء وتستولده من لغة جديدة، ذات-مركز، وإن كان مركز محمود داخله وخارجه معاً، يرى إلى تاريخ الوطن والمنفى ويشكّله كتابة، ويرى الكلمات المختارة ويعرف موقعها في تاريخ الكتابة.

ولعلّ هذه الذات، التي تستولد من تاريخ متعدّد نصاً إبداعياً مستقلاً بذاته، هي التي تعين "الكلام المتبقّي" نصاً عن هوية اللغة ولغة الهوية، يفصل الشاعر فيه بين الشاعر والقصيدة الفلسطينية، إذ في الثانية ما يحيل على جغرافيا مفقرة، وإذ في الأول ما يحيل على الشعر في جميع العصور.

هل "في حضرة الغياب" نص شعري أم نثري؟

يعثر السؤال، مدرسياً كان أم غير مدرسي، على جوابه في مستويين: مستوى أول مرجعه الهوية المؤجلة في كل إبداع أدبي كبير، ينفر من كل مركز وحيد ويتوزّع على مراكز، ذلك أنّ في نص درويش نصوصاً إبداعية سابقة ولاحقة في آن. أما المستوى الثاني فواضح في صفحات النص، الذي يرى الكتابة فعلاً متوتّراً، ينوس بين "رعوية الشعر" و "ارستقراطية النثر".

وواقع الأمر أنّ درويش مهجوس بالجمال، و"الجمال هو العلو" والعلو الجميل بحث لا

ينتهي عن إمكانيات الشعر والنثر معاً: "خذني إلى ما لستُ أعرف من صفات النهر... خذني". وما لا ينتهي في البحث عن الجمال يقلب الشعر نثراً والنثر شعراً، ويرى في ما صنع إلى جمال يهجس به، متواتر التأبّي.

يستطيع قارئ النص أن يعثر على الشعر في النص كلّه، متكئ على الإحالة المتبادلة بين المواضيع وصورها، إذ المواضيع صور، وإذ في الصور ما يحرّر الموضوع من حيّزه المقيّد ويرسله طليقاً. ويستطيع القارئ أيضاً أن يعثر على النثر في النص كلّه، ذلك أنّ محمودا، الذي لا يهجس بالمطلق، يفتح لغته على الدنيوي البسيط وعلى الروحي الخبيء، متوسلاً تقشّفاً بليغاً، تحرّر من الصفات والنعوت وكل ما هو شفاف أحادي الدلالة.

غير أنّ تمييز الشعر من النثر، وهو هاجس مدرسي، لا يغيّر من دلالة النص في شيء، بسبب الإحالة المتبادلة، العصيّة على التحديد، بين الشعر والنثر، شيء قريب من "الروعة" بالمعنى الفلسفي، والعناصر الخارجية التي تهيّئ لها، ذلك أنّ العناصر القابلة للتحديد لا تنفذ، لزوماً، إلى جوهر "الرائع" ولا تستنفذ معناه.

والسؤال الحقيقي لا يقوم في تجاور الشعر والنثر أوتداخلهما، بل في الفردية المبدعة، التي تخلق الموضوع وتعريفه، والتي تبدأ مما شاءت أن تبدأ به، منتهية إلى ما انتهى عليه مخزونها الثقافي والجمالي. فقد ردّ درويش، في نصّه الأخير، على المعروف والمتعارف عليه، بـ "فردية جذرية"، إن صحّ القول، جذرية ومنقسمة في آن.

ولعلّ الجدل بين المبدع الكلّي والفرد المنقسم هو قوام نص درويش الجديد، إذ في الحياة ما يباعد بين العمر المحدود والرغبة غير المحدودة، وإذ في الإبداع ما يستولد من الحياة القصيرة حياة طويلة. إنّ مفهوم "المبدع الجذري"، الذي يختار حداثته الأدبية ويعيّنها حداثة خاصة به، هو في أساس صعوبة "تصنيف" نص درويش، لأنّ الشاعر خلق نموذجاً جمالياً لا يشبه غيره، يقترح، حرّاً، سبل قراءته ومستويات تأويله.

ولهذا يُقرأ النص انطلاقاً مما جاء فيه، مجاوراً النصوص الإبداعية الكبرى، التي تضمّنت إبداعاً ومنظوراً في الإبداع وتقويمه، حال نصوص بودلير ورامبو وفلوبير وغيرهم. وبداهة فإنّ في نص درويش نصوصاً من خبرته وأخرى من ثقافته وثالثة من بصيرة غامضة، ورابعة من قلق مجتهد وخامسة من تصوّر للعالم يوحّد بين الجمالي والأخلاقي.

ولعل رفض "المركز الثقافي"، بل التطيّر منه، هو ماجعل الشاعر يبدأ قوله منقسماً، مشيّع هو وهو بين المشيّعين، يخاطب آخر، لازمه العمر كلّه وانفصل. يذهب الإنسان إلى حيث ذهب، ويتبقّى الشاعر الذي يرثي الإنسان الذي كان فيه، كما لو كان في الشعر ما يقلق الموت، وصل فجأة أم حل متمهلاً مرعباً بشكل لا يحتمل.

ينتهي الكتاب بما يغلق الاستهلال، ويُستهل بمناجاة طرف انفصل عن الآخر: "سطراً سطراً أنثرك أمامي بكفاءة لم أوتها إلاّ في المطالع/.. فلتأذن لي بأن أراك وقد خرجت مني وخرجت منك، سالماً كالنثر المصفّى على حجر يخضرّ أو يصفرّ في غيابك.. ".

والنثر المصفّى، الذي يفترش الكتاب كلّه، هو قول "الأنا" التي أصبحت "آخر" وهو القول الذي ترسله "الأنا" المتبقيّة إلى "الآخر"، الذي رحل. مناجاة وتأمّل وسرد حياة، توزّعت على أزمنة وأمكنة، وذات مبدعة تختار الحنين المختار، وتختار له ما تبقّى من لغة الخبرة المتبقية.

تنقسم الذات المبدعة إلى وعي، مأخوذ بالاختيار، وإلى لا وعي يراقبه الوعي، كي لا يخرج عن القول المختار. وما علاقة الوعي باللاّوعي إلاّ علاقة النثر بالشعر، هذا الشعر الذي يستقدمه الشاعر ويصرفه بحسبان، منتهياً إلى نص نثري مركّب، أو إلى النثر الشامل، بلغة معيّنة، أو إلى النثر الخالص، بلغة أخرى.

يكشف محمود في نثره الشامل عن حداثة كتابية نموذجية، تتكشّف في منظور قائم على الانقسام، وفي موضوع حدوده الدنيوي واليومي والعابر والمؤقت، وفي شكل لغوي يؤالف بين اليومي والمجهول والملموس والمجرّد: "ولفواكهنا تأويل الذهني للحسّي، التفاحة عض الشكل، بلا عقوبة على معرفة، والمشمش عودة الحنين إلى أصله شاحباً.. ". في هذه العلاقات الحداثية يسرد درويش "سيرة الآخر"، واضعاً السرد في لغة توافقه، ومعطياً للبوح الذاتي القول الذي يريد، معلناً عن حداثة في المنظر واللغة والكتابة.

الذات الحديثة هي الانفصال، إذ للإنسان غربة الآخرين واغترابه الخاص، والنثر الحديث انفصال لغوي، يرى إلى الانفصال في المواضيع جميعها. فلا شيء إلاّ وفيه ما ينفصل عنه، مخلّفاً آثاراً، تحتفظ بها "اللغة المتبقية". "الحنين هو اختلاط النار في الماء"، يقول الشاعر: "كم من سنديانة هناك تشرئب إلى اثنين"، "ومنذ نصبت القلم والدفتر شراكاً لاصطياد الحلم جفل الحلم من التدوين"، إلى أن يقول: "تُدخلك الذاكرة، وهي متحفك الشخصي، في محتويات

الضائع" . . كل شيء هو ذاته وغيره في آن، ذاته ونقيضه، ذات كانت وستكون غير ما كانت. . يؤكّد الشاعر، المفتون بفكرة الانفصال، فكرتين:

كل وجود للكائن الحقيقي وجود مفرد، وفي كل مبدع أكثر من انفصال حقيقي. تصدر دلالة الفكرتين عمّا يباطنهما من معنى، فالوحدة أسى وإبداع واغتراب، وتواتر الانفصال يجزّئ المعنى ويوسّع الأفق ويضاعف الاغتراب.

يحيل كتاب درويش، بهذا المعنى، على سيرة الإبداع المتوالد الذي لا يكتمل، وعلى سيرة الإنسان الأسيان، الذي إذا اقترب من الوحدة عاجله الانقسام. بيد أنّ درويش، الذي لا يكترث بالضمان السعيد ويسخر من الخلود، يعيّن الانفصال مرآة لعظمة الإبداع وحزن المبدع، ذلك أنّ المبدع العابر يخلق سيرة غير عابرة: "قليل من رذاذ وضوء يكفي لتتغلّب الحياة على العدم"، يقول الشاعر.

ومع أنّ في القول ما يشي بالتفاؤل، فإنّ درويش، الذي لا يميل إلى التفاؤل والتشاؤم، مشدود إلى المفرد العابر، الذي يؤمّن له الإبداع سهولة العبور. ولعلّ انشداده إلى المفرد، الذي كلّما وقف على زمن دفعه الزمن إلى زمن آخر، هو ما يقوده إلى تفريد العلاقات جميعاً، أي الاعتراف بها، كان ذلك مطاراً يتراشق فيه ذكر وأنثى رغبات ناطقة ويمضيان بلا وداع، أو سجناً يعيد الاعتبار إلى مكان أليف غير مرغوب به، أو زيتونة لها "ملامح الجنوب" أو مدينة صريحة الرائحة، لأنّ المدن لا تكون مدناً إلاّ بروائحها. . يعترف الشاعر بالعلاقات ويعيد تعريفها في شعر منثور يتأبّى على التعريف أو يكاد:

"العشب نبوءة عفوية لا نبيّ لها إلاّ لونها المضاد لليباب. والعشب شعر البديهة السلس، الممتنع السهل والسهل الممتنع، ودنوّ اللغة من المعنى واقتران المعنى بضيافة الأمل".

في العشب الذي لا نبيّ له إلاّ لونه أشياء من النثر الذي رفعه من أرض المألوف إلى علوّ المعنى.

يمثّل كتاب "في حضرة الغياب"، حواراً بين الشعر والنثر والمجرّد والمشخّص والذهني والحسّي، لكنّه يمثل، أولاً، حوار المبدع، أو صدامه، مع المواد الثقافية والأدبية التي تحيل، نظرياً، على نصه.

فليس في اللغة العربية الحديثة نص اقترب من النثر الخالص بالقدر الذي اقترب منه محمود

درويش. وواقع الأمر أنّ نص درويش، في بنيته المركّبة، مكتوب باللغة العربية ومحتشد بنصوص إبداعية كونية، تحيل، ربما، على رامبو وبودلير وجان جنيه وأندريه مالرو وغيرهم، وتعيّنه نصّاً كونياً بين نصوص كونية أخرى.

من أين تأتي فتنة هذا النص، وما دلالة "المتبقي فيه"، الذي إنّ تلامح نثراً تجلّى شعراً، وإن تلامح شعراً تكشّف نثراً؟ تأتي الفتنة من لقاء الأبدي والعابر، ومن المؤقت الذي اكتسب ديمومة، ومن العابر الذي يبرهن أنّ العابر المبدع ليس عابراً، ومن العابر الراهن الذي سيقرأ، ذات يوم، كنص جليل قديم.

■■■

الأعمال الكاملة، دار الريس، بيروت، 2005

الأعمال الجديدة، دار الريس، بيروت، 2004



عزلة الشاهد

محمود درويش في مجموعاته الشعرية الأولى وقصائده الأخيرة

كاظم جهاد

مرّتين عبرَ الشاعر الرّاحل محمود درويش بحار الظلمات الفاصلة بين الحياة والموت وعاد منها متوَّجاً بالظفر. وعندما شكّ في المرّة الثالثة في إمكان اجتيازها بقلب أوهنته الخيبات التاريخيّة وجولاته الغفيرة في مجاهل المعنى والكلام، ذهب لمقابلة الموت بشجاعة وصحو نادرين.

وبرحيله اكتشفَ جميع كتّاب العربيّة وقرّائها، خلا بضع الاستثناءات، أنّه بات ينقص دنيا العرب عنصر أساس. هذا الشّعور بفقدان فادح هو ما يفسّر العدد الهائل من كلمات الرثاء التي حظيَ بها الفقيد العزيز. ولئن كنتُ أوافق بعض الأصدقاء الاعتقاد بأنّ شيئاً من الإسفاف قد حصلَ في بعض المقاربات، فأنا أحسب في الأوان ذاته أنّ مثْل هذا الإسفاف يمكن فهمه وقبوله باعتباره ثمن محبّة عالية ندرَ أن حظي بها شاعر قبل درويش. بل قد أسمح لنفسي بالاستغراب

شاعر وناقد من العراق يقيم في باريس

من كون بعض الأصدقاء والأدباء راحوا "يحاسبون" الآخرين على تعبيراتهم العفويّة عن ألم الفقد. ينبغي في اعتقادي قبول جميع كلمات الرّثاء ما دامت لا تشوّه صورة الفقيد ولا تقوّله ما لم يقلْ. لا لأحدٍ أن يحول بين شاعر ومحبّيه، سواء في حياته أو في مماته.

تحضرني هنا صفحة من كتاب "أسير عاشق" Un Captif amoureux لجان جينيه Jean Genet، الذي ترجمتُه إلى العربيّة والذي يستعيد فيه الكاتب ذكريات إقامته في المخيّمات الفلسطينيّة في الأردن ولبنان في أوائل العقد السبعينيّ من القرن المنصرم. يسرد جينيه في هذه الصفحة كيف رأى ذات يوم، في أعقاب أيلول الأسود، حشداً من الفدائيّين يتحلّق حول ياسر عرفات في أحد المخيّمات بلبنان. كان الجميع يتدافعون بالأكتاف، والكلّ يسعى إلى مصافحة القائد ومحادثته. يقول جينيه إنّه، شخصيّاً، آثرَ البقاء منعزلاً. لم يكن ليريد أن يحرم واحداً من أفراد هذا الجمع الذي كان يبدو واضحاً أنّ الصدمة قد أصابته بالاعتلال، أقول يحرمه من فرصة التّداوي من آلامه بملامسة عرفات والاستماع إليه.

فلمَ لا نرى في ضخامة المراثي الموجَّهة لدرويش محاولة يجرّبها البعض للتداوي من هول الصدمة، إن لم تكن صدمة فقدان درويش نفسه فعلى الأقلّ، أو في الأوان ذاته، صدمة فقدان أشياء أساسيّة استطاع هو أن يفرض نفسه بقوّة نشيده الشعريّ باعتباره الرّامز إليها والمعبّر عنها.

سأجرّب في هذه القراءة شيئاً من السباحة ضدّ التيّار. لقد أشيع أو صار شبْه ثابتٍ لدى كثيرين أنّ أشعار درويش الأولى، خصوصاً تلك المكتوبة قبل خروجه إلى المنافي، تنضوي تحت لواء الشعر السياسيّ أو المناضل، وأنّه تجاوزَها فيما بَعد إلى شعر هو أكثر انخراطاً في تجربته الذاتيّة. أرى بالعكس أنّ ثمّة تطّوراً منسجماً يخترق أطواره العديدة، وأنّه منذ بداياته لم يسقط في فخاخ شعر السياسة بقدر ما أفلح في تأسيس سياسة للشعر لا تتنازل عن شروط القصيدة قيد أنملة.

لقد سردَ الكاتب الفلسطينيّ حسن خضر في معرض رثائه للشاعر ("السّفير"، 15/ 8/ 2008) كيف أنّ تذكّره لبعض أبيات درويش، وبالذات الأبيات القائلة: "عيونكِ شوكةٌ في القلب توجعني وأعبدها، وأحميها من الرّيحِ. . ."، ساعدَه في الصمود أثناء جلسات التعذيب التي تعرّض لها هو في السجون الإسرائيليّة في مقتبل شبابه.

لا شكّ أنّ فلسطينيّين عديدين يمكن أن يتقدّموا بشهادات مماثلة عن لحظات شكّل لهم فيها شعر درويش حصانة معنويّة وعزّز فيهم إمكانات صمود الجسد والرّوح. ولا شكّ أيضاً أنّ شعراً

له مثل هذه القابليّة على ترميم النفس وتحويلها إلى كتلة مقاومة يتجاوز بساطة الشعار والحماسة ويوظّف إمكانات فنيّة عالية تحوّل الاستجابة العاطفية أو الانفعال المحض إلى قرار وإرادة ووعي. سأحاول هنا التوقّف عند بعض هذه الإمكانات السّائدة في أشعار محمود الأولى. وسيتمثّل خيط إضافيّ من قراءتي هذه في التأشير على شعور بالعزلة، ونوع من عدم الوثوق بالتاريخ، ينبثّ في بعض أشعاره الأولى ليعود فيطغى في مجموعاته الأخيرة[1].

حِجاج شعريّ

يمكن اعتبار "أوراق الزيتون" (1964) المجموعة التأسيسية الحقيقية لدرويش ما دام الشاعر نفسه أهمل مجموعته الأولى "عصافير بلا أجنحة" الصادرة في 1960، فحذفها من أعماله ولم يسمح بإعادة طبعها قطّ. تحمل القصيدة الأولى في "أوراق الزيتون" عنوان "إلى القارئ". بادئ ذي بدء يعلن الشاعر المنفيّ على أرضه الولاديّة، أو مسقط رأسه، عن حاجته إلى التواصل. تواصل يسمح له خصوصاً برسم ملامحه الخاصّة، وتحديد بطاقة هويّته، كما يتمثّلها هو، وكما ترتسم في التاريخ، لا كما يشاء لها الآخرون.

يمكن القول إنّ صياغة الهويّة هذه تشكّل أحد المحاور الأساسيّة لشعر درويش، رافقته منذ بداياته حتّى أشعاره الأخيرة، واتّخذت وجوهاً عديدة، واغتنت بتحوّلات التجربة وتطوّر ثقافة الشاعر نفسه وممارسته لصناعة الكلمات. قصائد يحكمها رغمَ بساطتها الظاهريّة منطق شعريّ وحِجاجيّ محكَم وعميق.

ما هو "البروتوكول" أو نمط "التعاقد" الذي يقيمه الشاعر مع قارئه في هذه الديباجة الموجزة لعمله الشعريّ الأوّل وبالنتيجة لعمله الشعريّ كلّه؟ بإيجاز، ودفعة واحدة، يحدّد المتكلّم في القصيدة سماته الرئيسة، أو علاماته الفارقة، ويتواضع مع القارئ على النبرة التي ستطبع نشيده.

"*الزنبقات السّود في قلبي وفي شفتي اللّهبْ*": هو بيان أوّل لا دوران فيه عن ازدواج مفروض يضطلع به المتكلّم باعتباره شرطه الخاصّ: قلبه، أي عالمه الحميم، منحاز للأوراد، أي للطبيعة

[1] على امتداد هذا البحث، سأكتفي بالإشارة إلى كلّ قصيدة بعنوانها وعنوان المجموعة المندرجة هي فيها، مهملاً الإشارة إلى أرقام الصفحات، وذلك نظراً لتعدّد طبعات آثار محمود درويش الشعرية، بين مجلّدات الأعمال الكاملة والمجموعات المنفردة، ولأنّه لا يصعب على القارئ العثور على القصيدة بالاهتداء بعنوانها وعنوان المجموعة المنطوية عليها.

والجَمال بعامّة، سوى إنّها أوراد مطبوعة بالحِداد ("الزنبقات السّود"). أما سلوكه البرانيّ، الذي يمليه ظرف محفوف بالعدوان، فيضفي عليه طبيعة غاضبة تفصح عنها مفردة "اللّهب".

وأنْ تكون الطبيعة الغاضبة مفروضة عليه فرضاً، فهذا ما يفصح عنه البيتان التاليان عبر سؤالهما الاحتجاجيّ: *"من أيّ غابٍ جئتني/ يا كلَّ صلبان الغضبْ؟"*. يليه على الفور فعل تحويل واضطلاع: "بايعتُ أحزاني وصافحتُ التشرّد والسّغبْ". إنّ الذات المجرَّحة، أو المعوق بينها وبين حضورها في العالَم، حتّى تجد سبيلها إلى الحريّة، ينبغي أن تمرّ بفعل إراديّ يجعلها تعي ما تتكبّده لتعمل على تحويله. هكذا يصبح الحزن موضوع "مبايعة"، واختيار، بعدَما كان مفروضاً بفعلِ عدوان. كما يصبح التشرّد والسّغب عنصرَين في طقسِ حفاوة واحتفال ("مصافحة"). بعد هذا يصير الانحياز للغضب سجيّة متقبَّلة وطبيعة ثانية مشدَّداً عليها بقوّة: "غضبٌ يدي، غضبٌ فمي، ودماء أوردتي عصيرٌ من غضبْ".

في التعبير الأخير، يلاحظ القارئ منذ الآن قدرة ستتواتر الأمثلة عليها في شعر درويش، قدرة على التكرار الفنيّ، مشفوعة بإمكانية عالية على مزاوجة الأسماء والنعوت المجرّدة والمشخّصة في تصاهر حيويّ يدفع العمل التصويريّ والمجازيّ إلى مدى بعيد: "عصير من غضب".

بهذا الاعتناق للغضب يختتم أيضاً المقطع الأخير، الذي يتضمّن تواضعاً، أي ميثاقاً مبرَماً والقارئَ مباشرةً:

"يا قارئي، لا ترجُ منّي الهمسَ، لا ترجُ الطرَبْ/ هذا عذابي، ضربةٌ في الرمل طائشةٌ وأخرى في السُحُبْ/ حسبي بأنّي غاضبٌ، والنّار أوّلها غضبْ".

ما يبتعد عنه الشاعر هو أوّلاً اليقين المتهوّر والانتصاريّ، الذي يرافق بعض المبادرات الاحتجاجيّة أو الغاضبة: كمثْل "لاعب النرد" (ولا ننسى أنّ هذا هو عنوان آخر قصيدة كتبها الشاعر أو ظهرت للنور قبيل رحيله)، يؤمن هو بأنّ ضرباته تطيش تارةً وتحقّق علوّها المأمول طوراً. والغضب الذي كان متكبَّداً كمثْل صليب يعتليه الشاعر (أو المتكلّم في القصيدة) دون اختيار، صار هو يقترن به كضرورة لا معْدل عنها، حتّى ليستحيل في آخر القصيدة إلى قرار نافذ وإلى صيغة وجود.

ولا يفوت القارئ ما في البيت الأخير (*"والنار أوّلها غضبْ"*) من تطريز أو تعويل على منطق البداهات، ولغة المنطق. وفي هذا نجد بياناً عن معالجة حجاجيّة متواترة في شعر درويش

وسنطرح عليها أمثلة أخرى.

معروف أنّ للشعر عملاً بالمنطق خاصّاً به. يكفي أن نتذكّر الشاكلة التي بها حوّرَ الفلاسفة والنقّاد العرب القدامى العاملون بالأثر اليونانيّ فهمَ كلّ من فنّ الشعر والبلاغة الأرسطيّين. يكمن أحد أخطائهم الخلاّقة في ترجمة "فنّ الشعر" وشرحه في كونهم حسبوا أنّ أرسطو يتكلّم عن الشعر فيما كان كلامه معقوداً على الأعمال "الدراميّة". لقد عكسوا على الشعر ما كان هو يقوله عن البنيات الحجاجيّة أو المنطقيّة لكلام المسرح التراجيديّ.

هكذا قرّر الفارابيّ، وفي أثره قدامة بن جعفر، وعبد القاهر الجرجانيّ، أنّ الشعر يعمل بحِجاج مشابه لحجاج المناطقة (أهل المنطق)، سوى أنّه حجاج مخصوص لا يسعى إلى نيل "قناعة" القارئ، أي استجابته العقليّة، بقدر ما يتوخّى نيل "تصديقه"، أي تعاطفه الوجدانيّ. فالشعر لا يعمل بالحقيقة المادّيّة بقدر ما يعمل بحقيقته هو. وفي حين يهدف المنطق البرهانيّ إلى "التدليل" و"التعليل"، يهدف هو إلى "التخييل". يُحدِث "التعجيب"، فيُري القارئ أو المتلقّي في جوانب من الواقع المعيش نفسه أو في التجربة العارية مواطن حبلى بما يُدهش ويَسحر ويُثير. وبقدر ما يطفح الشعر من هذه الناحية بالإثارة، فهو يتقدّم أيضاً بمعرفة للواقع عميقة ومفاجئة.

كثيرة هي أنماط "التعجيب" و"المُبادَهة" التي نقابلها في نماذج الشعر الكبرى، القديمة منها والجديدة. إنّ الحجاج الشعريّ حاضر في شعر سان-جون بيرس Saint-John Perse ورنيه شار René Char مع أنّ لغتيهما الشعريّتين على طرَفي نقيض.

وبدوره كان درويش، بفضل حدسه الشعريّ القويّ، الذي ستدعمه بالتدريج ثقافة شعريّة عالية، ملتفتاً منذ البداية إلى ضرورة أواليّات الحجاج الشعريّ هذه، وعمّا فيها من فائدة للتعبير عن قضيّته الإنسانيّة من جهة، ولتحقيق نفاذ لغته الشعريّة الخاصّة من جهة أخرى. وهذا كلّه يعمل لديه بتساوق وتناغم وتكافل واطّراد. ولا داعي للتأكيد على أن منطقه الشعريّ هذا يستمدّ قوّته من تعويله على الصّوَر، ومن ارتكانه إلى قوّة المجازات، تفضيلاً لها على الشعارات الباردة والتصريحات الباترة والكلام الآمِر والتقريريّ. وهذا كلّه، ومنذ البداية، ظلّ يُبعد شعره عن أن يكون لا أكثر من شعر نضاليّ ينشر برنامجاً كفاحيّاً ويرافقه بما يشبه الهتاف الفوريّ، والتحميس المرحليّ.

وكما أعرب الشاعر في القصيدة السابقة عن قدرة على التكرار الارتقائيّ، فإنّ قصائده اللاحقة في مجموعاته الأولى التي كتبها داخل فلسطين، سترينا قدرات متصاعدة في توظيف التكرار،

وشتّى أنماط البناء المتناغم أو "الموازَنة" . ولفرط ما تتّسم به هذه الممارسات لديه من يُسر وسلاسة وعدم افتعال، فإن الاعتقاد يترسّخ لدى قارئه بأنّ الأمر يتعلّق بموهبة عفويّة طوّرها الشاعر دون أن يحوّلها إلى حذلقة وتفنُّن كما هو شائع لدى بعض الشعراء والكتّاب. الأسلوب لا الأسلَبة؛ والفصاحة الفطريّة، والذائقة المدرَّبة، لا التفاصح المهووس الناتج عن فرطِ إعمالٍ للعقل.

إلى ما يحقّقه هذا التكرار والموازنة والبناء السيمفوني من غايات شعريّة، أرى أنا فيه مسعى وجوديّاً أيضاً. فهذا الصّنيع كلّه موجَّه بالطبع لبناء عالَم متماسك ومليء يهبه الشاعر لذلك الذي يحسب نفسه بلا عالَم: أي الفلسطينيّ المطرود من أرضه أو المصادَرة حقوقه على أرضه نفسها، والذي غالباً ما يتمخّض انفصام علاقته بالأرض، وبتجربة العيش البسيط، عن إحساس لديه بخواء نفسيّ رهيب.

ترميم دواخل الفلسطينيّ ومدّه بصورة عن نفسه وبحضور في العالَم واللّغة والتاريخ، هذه هي العطيّة الكبرى لشعر درويش (ولي إليها عودة)، اضطلعَ بها إلى جانب شعراء آخرين قلائل. ويجدر القول إنّ هذه هي أيضاً المهمّة الإبداعيّة، والكيانيّة، التي كان قصّاصو فلسطين، وعلى رأسهم سميرة عزّام، وغسّان كنفاني، قد رسموها لأنفسهم قبل أن تشهد الرواية الفلسطينيّة ولادتها الجذريّة والشاملة.

التكرار الارتقائيّ

ليس التكرار في أشعار درويش الأولى منحصراً بالمستوى اللفظيّ وحده. بل هو تكرار مستدخَل في بنية، ويستند في الغالب إلى متواليات مرسومة ببراعة، وإلى تقسيمات تتخفّى عفويّتها على دقّة عالية. وهذا التكرار يخدم، من جهة، في ترسيخ البنية المنطقية، أو الحجاجيّة، أو الجدليّة، لهذا الشعر، ويهبه، من جهة ثانية، بناءً موسيقيّاً وتشكيلياً باهراً. لنأخذ قصيدته الثانية، وعنوانها "عن إنسان". نقف في المقطع الأوّل على سلسلة من أفعال العسف:

" وضعوا على فمه السلاسلْ/ ربطوا يديه بصخرة الموتى وقالوا: أنتَ قاتلْ " .

يتمحور المقطع إذنْ على الأفعال الثلاثة "وضعوا/ ربطوا/ قالوا". والفعل الثالث، فعل "القول"، لا يقلّ عسفاً عن الفعلين السابقين، على كونهما أكثر ماديّة، ما دام ينطوي على مسخ لهويّة الضحيّة أو نفي لها. بل لعلّ فعل "القول" هذا أعنف من سواه. على مثْل هذا الثالوث

يستند أيضاً المقطعان التاليان:

" أخذوا طعامه والملابس والبيارقْ/ ورموه في زنزانة الموتى وقالوا: أنتَ سارقْ// طردوه من كلّ المرافئ/ أخذوا حبيبته الصغيرة ثمّ قالوا: أنتَ لاجئ " .

بالإضافة إلى تكرار الأفعال، تتكرّر جملة القول، مع تنويع على الصفة المعطاة للضحيّة في كلّ مرّة. وبقراءة المقاطع قراءة جدوليّة تعامديّة، نقف على "سجلّين" أو مستويين اثنين: الأوّل يمنحنا تشخيصاً لطبيعة الأفعال التي يمارسها الغزاة، وهي جميعاً أفعال تنكيل وسلب ومصادرة. والثاني يجْرد لنا النعوت التي يلصقونها بالضحيّة الفلسطينيّة: "قاتل"، "سارق" أو "لاجئ"، نعوت تمهّد لنفيه ضمن تلاعب بالمنطق أو فسادٍ للحجاج يأتي حجاج الشاعر ليفضحه.

هي سلسلة من أفعال التقتيل والنفي والإنكار، يصوّرها النصف الأوّل من القصيدة، وهي تلاحق الفلسطينيّ. يكفي أن تتماهى الضحّية مع هذه الأفعال وتقبل بها باعتبارها شرطها المستحَقّ أو العاجزة هي عن ردّه حتّى تصادق، أي الضحيّة، على امّحائها، وتهب مشروع نفيها مصداقيّة وتبريراً. كي تنال الضحيّة شرفها الخاص وحقّها في الحياة عليها بالعكس أن تتماهى مع غضبها المفروض عليها في البداية فرضاً والمضطلَع به من بَعدُ اضطلاعاً، كما لاحظنا في القصيدة السابقة.

هذه هي المهمّة التي يريد الشاعر أن يعْقد عليها أُسس الكلام، وهو ما تقوم به بقيّة القصيدة على أكمل وجه. ففي الأبيات الباقية يتدخّل الشاعر ويتوجّه إلى الضحيّة بضمير المخاطَب بعدما كان يُخبر عنها بضمير الغائب. لعبة الضمائر الشخصيّة هذه لها أهميّة بالغة. بفضلها تتحوّل الضحيّة إلى كيان بعدما كانت معرَّضة للتشييء الناجم عن انتفاء وعيها بمأساتها. إنّه يزجّ بها في المشهد كطرف فاعل تُناط به مسؤولية في صناعة قدَره الخاصّ:

" يا داميَ العينين والكفّين إنّ الليل زائلْ/ لا غرفة التوقيف باقيةٌ ولا زرد السلاسلْ/ نيرون مات ولم تمتْ روما، بعينها تقاتلْ/ وحبوبُ سنبلةٍ تجفّ ستملأ الوادي سنابلْ " .

بمقابل أفعال العنف والنفي الموصوفة في المقاطع السابقة، يقف هذا المقطع بأبياته الأربعة ليقلب المعادلة وليؤسّس لمنطق صراع ومجابهة. على وجازته، يوظّف المقطع مستويات متعدّدة للكلام: يبدأ بالناموس الطبيعيّ (الليل لا يدوم)، ويتوسّل بالتاريخ القديم، ويرسّخ، كما سيفعل بصورة متواترة في القادم من شعره، منطقاً كنائياً وتبادلياً يجد الفلسطينيّ فيه نفسه إلى جانب الرومانيّ،

والإسبانيّ، والهنديّ الأحمر، واليونانيّ، وسواهم من المتمرّدين في التاريخ القديم والحديث. ثمّ يعود إلى سنّة الأرض وإلى منطق نباتها الانتشاريّ بطبعه والمتوالد من ذاته. هذه المستويات تمارس في العادة أثرها على القارئ بعفوية تامّة يمكن أن يأتي التحليل ليسمّيها ويُفهرس عناصرها، كاشفاً عن براعة يمارسها الشاعر هو أيضاً بعفويّة، لأنّ وعيه اللغويّ والتاريخيّ يجمع الشعور الواعي للجماعة، ولا شعورها، ويوظّفهما في وحدات حدسيّة تعمل بلا اصطناع ولا عَنَت.

هذه الغاية التي يرسمها الشاعر لنفسه، والمتمثّلة في تعبئة كيانٍ، وإيقافه على إمكانات الحياة والعمل عنده، هي التي تفسّر وفرة أفعال الأمر المجرَّدة من كلّ نبرة آمِرة، بل هي إيعازات وديّة يوجّهها الشاعر لقرّائه المباشرين، أي عموم شعب فلسطين. نبرة إيعازيّة، مشبعة أحياناً بالحكمة، حكمة جديدة ومستندة إلى منطق تعليليّ وإرادة حفزٍ وتوعية. ومن هنا فهي تذكّرنا بأفعال الإيعاز والتوعية وتعبئة الإرادة التي تخترق مطوّلة شار التي كتبها في خنادق المقاومة أثناء الحرب العالمية الثانية: "صحائف هيبنوس" Fueillets d'Hypnos.

هذه الأفعال الإيعازيّة، أو التوجيهيّة، لا تأتي معزولة، ولا يطلقها الشاعر على عواهنها، بل هو يؤسّسها تأسيساً بأن يُدخلها في مشهد تستمدّ هي منه قوّتها وشرعيّتها. في قصيدة "أمل"، من المجموعة نفسها، نقف على متوالية منطقيّة مؤسّسة على ثلاثة عناصر يمكن "ترجمتها" منطقيّاً كما يأتي: "الأمر الحاصل هو كذا، فلتقوموا بكذا، ليحصل كذا". هو إذَن منطق تحويليّ أو بلاغة إقناعيّة-شعريّة يُدخلها الشاعر، لكي يُكسبها مضاء وقوّة، في تنويعات عديدة.

في هذا البُعد "التربويّ"، إذا جاز القول، تكمن وظيفة أساسيّة للتكرار نجد نماذج عديدة منها في القرآن، وفي نصوص استنهاضٍ وتثويرٍ وتحويلٍ عديدة. نقرأ في المقطع الأوّل: "ما زال في صحونكم بقيّة من العسلْ/ ردّوا الذباب عن صحونكم/ لتحفظوا العسلْ". هذه البنية الإرشاديّة والتعليليّة ينوّع عليها الشاعر في أربعة مقاطع متتالية، كأن يكتب: "ما زال في كرومكم عناقدٌ من العنبْ/ ردّوا بنات آوى/ يا حارسي الكرومْ/ لينضجَ العنبْ".

لكنّ التكرار عند درويش ليس آليّاً البتّة. فهو لا يكتفي بتغيير الصوَر والمشاهد أو المواقف المعروضة كلّ مرّة، بل نلاحظ في نهاية القصيدة أنّه يبدو وقد تيقّن من أنّ القارئ قد هضم منطقه التعليليّ هضماً جيّداً. وعليه، فبدل أن يختتم بمتوالية منطقيّة تأخذ بعناصر الخطاب الثلاثة المذكورة أعلاه، يكتفي بالتأكيد على العنصر الأوّل منها، كمثلِ مَن يحذف من مقولته المنطقيّة مقدّمتها

الصغرى ونتيجتها: "ما زالَ في موقدكم حطبٌ/ وقهوةٌ وحزمةٌ من اللهبْ".

يؤكّد الخطاب على جملة عناصر أو مقوّمات ما برحت قائمة، وبفضل الفقرات السابقة بات المخاطَب عارفاً بما عليه أن يفعل بها، وكذلك بما يمكن أن ينتج عن فعله. يكفي أن يقوم هو به. وفي هذا الإضمار أو الحذف بيان عن حنكة الشاعر الذي يعبّر في خاتمة القصيدة عن ثقة بمتلقّيه وبقدرتهم على استخلاص الدرس. هكذا يزّجهم في فعلِ تفكيرٍ هو بداية لفعلِ تحويلٍ أو تأسيسٍ ذاتيّ.

تتّضح هذه البنية المنطقيّة (بمعنى المنطق الشعريّ المخصوص الذي أشرتُ إليه أعلاه) أكثر ما تتّضح في الشعر الذي ينشد المخاطبة، ويلتمس التحويل، تحويل قارئ قابع في مقام الضحيّة، الذي يريد الشاعر إخراجه منه. الشرط اللاّ معْدل عنه هو أن يعمل مثْل هذا المنطق بخفاء، ويمارس أثره بعفويّة، وأن تتضافر لإيصاله عناصر فنيّة، أي استعارات وصَور، أي، بإيجاز، خطاب شعريّ لا شعر خطابيّ. وهذا هو ما يحصل في أغلب شعر درويش في هذا الطور التأسيسيّ من شعره ومن شعر فلسطين.

ولكي تمارس الصوَر فعّاليّتها القصوى على متلقّيه المباشرين، يختار الشاعر مصادرها من حياتهم نفسها. يتلقّفها من معيشهم اليوميّ، ويجذّرها في أفقهم التاريخيّ: العسل المنحول بجهد جهيد والمحفوظ بعناية، العنب المهدّد بسارقي الكروم، الأطفال المهدّدين بالرّيح، الموقد المحتاج إلى مزيد من الحطب وإلى إذكاء النار فيه، أي، إجمالاً، كلّ ما هو كفيل بتأسيس جماعة وصيانة حياة. لكنّ الشعر يجتاز بالطبع قرّاءه المباشرين، وهم هنا شعب فلسطين، ما دام يعمل بمقتضى قوّة كنائيّة أو تبادليّة تسمح لكلّ قارئ بأن يجد مكانه فيه.

بمجرّد أن يكون الشاعر عبّر بصدق وعمق وابتكار عن حالة معيّنة حتّى يتيح للقارئ، أيّ قارئ، إمكان أن يتماهى وهذه الحالة ويجد نفسه فيها. إنّ أغلب شعر درويش مكرّس لتشخيص "حالة حصار" طويلة يعيشها الفلسطينيّ في الداخل والخارج، على مستوى كلّ من الجسد والرّوح. حالة كهذه يمكن أن يعيشها كلّ متلقٍّ، ولها من الرّصيد الكونيّ ما يجعلها قابلة للتأثير فوراً، ما إن تضطلع بالتعبير عنها لغة تتّسم بما يكفي من النفاذ والانتظام والتنوّع والموسيقيّة.

يمكن أن يستأنس القارئ بالبحث في أشعار درويش الأولى هذه عن مختلف أشكال التكرار الفنيّ، والتنويع على المتواليات الشعريّة، والاتّساق الهندسيّ، والمنطق الحِجاجيّ والتعجيب.

أشكال ضمنتْ لها أثرها الواسع وحوّلتها لدى متلقّيه المباشرين وسائر قرّائه إلى معطى بديهيّ وإلى واحد من أهمّ مكوّنات الشعور الفلسطينيّ في هذا العصر.

تشكّل قصيدة "مطر ناعم في خريف بعيد" (مجموعة "العصافير تموت في الجليل"، 1970) مثالاً فذّاً على التكرار الذي يضطلع لدى درويش بغايات شعوريّة وموسيقيّة وتشكيليّة في آنٍ معاً. نقرأ في المقطع الأوّل:

"مطرٌ ناعمٌ في خريفٍ بعيدْ/ والعصافيرُ زرقاءُ زرقاءُ والأرضُ عيدْ/ لا تقولي أنا غيمةٌ في المطارْ/ فأنا لا أريدْ/ من بلادي التي سقطتْ من زجاج القطار/ غير منديل أمّي وأسباب موتٍ جديدْ".

وفي المقطع الثاني نقرأ:

"مطرٌ ناعمٌ في خريفٍ غريبْ/ والشبابيكُ بيضاءُ والشمس بيّارةٌ في المغيبْ/ وأنا برتقالٌ سليبْ/ فلماذا تفرّينَ من جسدي/ وأنا لا أريدْ/ من بلاد السكاكين والعندليبْ/ غير منديل أمّي وأسباب موتٍ جديدْ".

يلي هذا مقطعان ثالث ورابع يمارس فيهما الشاعر التنويعات نفسها على الصّوَر المعزوّة لعناصر محوريّة (المطر الخريفيّ وأشياء أخرى من المشهد الطبيعيّ والإنسانيّ الفلسطينيّ، وعلاقة "أنا" القصيدة بمحنتها الخاصّة، وبالبلاد، والحبيبة، والأمّ الحاضرة عبر منديلها، وبالموت المتكرّر الذي يريده بطل القصيدة جديداً باستمرار). يلاحظ القارئ أنّ التكرار مصحوب بالتنويع كلّ مرّة، تنويع يصيب الأشياء والنعوت، ليس فيها من ثابت سوى "مطر ناعم في خريف..." والعبارة الشعريّة "وأنا لا أريد/ من بلادي التي.../ غير منديل موتي وأسباب موتٍ جديدْ".

الخريف "بعيد" ثمّ "غريب" ف "حزين"، ف "بعيد" من جديد. والبيت القائل "والعصافير زرقاء زرقاء، والأرض عيد" يخلي المجال في المقطع الثاني إلى: "والشبابيك بيضاء بيضاء والشمس بيّارةٌ في المغيبْ"، وفي الثالث إلى: "والمواعيد خضراء خضراء والشمسُ طينْ"، وفي الرّابع يعاود الظهور البيت القائل: "والعصافير زرقاء زرقاء والأرض عيدْ".

ومخاطبة الحبيبة: "لا تقولي أنا غيمةٌ في المطار" تصبح في المقطع الثاني: "فلماذا تفرّين من جسدي"، وفي الثالث: "لا تقولي رأيناكَ في مصرع الياسمين"، وفي الرابع: "وتريدين أن تعرفي وطني/ والذي بيننا". نعت البلاد هو الآخر يشمله التنويع: "بلادي التي سقطت من

زجاج القطارْ"، "بلاد السكاكين والعندليبْ"، "بلادي التي نسيتْ لهجةَ الغائبين" و"بلادي التي ذبحتْني". وعليه فالثابت الأساسيّ، إلى جانب المشهد الطبيعيّ وفعل الإرادة المعبَّر عنه بنفي يليه استثناء ("لا أريد... غير")، هو بنية القصيدة اللغويّة والإيقاعيّة، ينوّع الشاعر على عناصرها ببراعة وعفويّة تمنحان القصيدة، على ما فيها من عمق مأسويّ، طلاوة جماليّة تُكسب القراءة قدراً من الإمتاع كبيراً. ذلك أنّ من قوانين الإبداع المُفارِق أن يضمن العمل لمتلقّيه متعة، وتطهيراً، وتعجيباً، حتّى في قلب تعبيره عن تجارب تضرب جذورها عميقاً في تربة المأساة.

ترميم الكيان

إلى هذه العناصر الفنيّة، يتمثّل الإنجازان الأساسيّان لدرويش في استيلاد معجم خاصّ، وواسع، بما فيه الكفاية ليشمل كامل تجربة الوعي الفلسطينيّ الوليد والمتطوّر، وإدخال هذا المعجم في تراكيب دالّة ومتطوّرة هي الأخرى. لم يكتفِ درويش بالمفردات السائدة لدى شعراء الحماسة والهجاء السياسيّ من أوّل شعراء الجاهليّة والإسلام حتّى سليمان العيسى والجانب السياسيّ من شعر نزار قبّاني (الذي كان درويش يحترمه على مستوى "تطرية" العبارة الشعريّة وترقيقها)، بل صنعَ لشعره ولشعبه معجماً جديداً مفرداته الأساسيّة هي الأرض، والجدّ، والأب، والأمّ، والإخْوة، والحبيبة، وطبيعة فلسطين من الأرض إلى الزيتون، فبيّارات البرتقال فالياسمين فالزعتر، فمكوّنات الحياة من مصنع وحقل ومدرسة، وعناصر تاريخية وأسطورية وأدبية تذهب من العهدَين القديم والجديد والقرآن إلى يوليسيس فروما فلوركا فجيفارا، إلخ، وملامح واقع جديد مفروض عليه، من الجنديّ الإسرائيليّ الذي "يحلم بالزّنابق البيضاء" إلى ريتا العاشقة التي تفصله عنها بندقيّة، فسجلّ الأحوال المدنيّة في دوائر الاحتلال، فالسجن فالملهى الذي يرقص فيه الآخرون غير مكترثين بمأساته، الخ..

هذه العناصر مستقاة جميعاً، كما أسلفنا في قوله، من واقع الفلسطينيّ، وحياته اليوميّة، وطبقات وعيه الثقافيّ والتاريخيّ، ومن هنا القوّة التي تمتّع بها هذا الشعر والسرعة التي بها انتشر بين القرّاء داخل فلسطين وخارجها. بيد أنّ تكوين هذا المعجم الشعريّ الواسع والشديد الملموسيّة، والذي تصادق عليه تجربة الشاعر، والمجموع لم يكن بالطّبع كافياً، لأنّ الأمر لا ينحصر في تطريز كلمات جديدة في نسيج شعريّ يظلّ محتكماً إلى الحساسيّة القديمة، والمعالجات المعهودة

للعواطف والإدراكات.

إنّ القواميس مليئة بالكلمات. لكنّ هذا لا يعني شيئاً. ليفتح المعاجم من يشاء، فهو لن يصنع بالضرورة شعراً، وخصوصاً شعراً كبيراً. المفردات في الشعر الحقيقيّ أجرام سابحة في مجرّات شعريّة وعناصر من نظام حيّ، لا مجرّد عناصر قاموسيّة. هكذا كان على درويش أن يُدخل كلماته الجديدة في "نحْو" شعريّ كامل، أي في تركيب فنّيّ ووجوديّ، وأن يزجّ بها في نسق علائقيّ وصراعيّ ويشحنها بسلّمِ قيم جديدة. وهنا تبرز قيمة شعره التأسيسيّة.

لم يجد درويش في هذا الاتّجاه سوابق خطيرة. لقد تعرّضت التجربة الرائدة لشعراء فلسطين الأربعة السابقين له إلى البتْر بصورة بالغة القسوة: إبراهيم طوقان بدأ بسخرية صاحية من الغرب صانع إسرائيل، ومن القادة الوطنيّين، والعرب المزعومين، ولكنّ وفاته المبكّرة من جرّاء المرض في 1941 حرمته من الذهاب أبعد. وعبد الرحيم محمود أنشأ حماسة عالية مدعومة بجزالة مستقاة من أصفى مناهل التراث الشعريّ، ولكنّ سقوطه في ميدان المعركة في 1948 وضع حدّاً لتجربة شعريّة باهرة. وعبد الكريم الكرميّ (أبو سلمى) ألفى نفسه مضطرّاً إلى الانتقال إلى المنفى الدمشقيّ، منه راح يوجّه لفلسطين أغاني حنين بالغة الرقّة وهبته مكانة معتبرة في الشعر الفلسطينيّ والعربيّ بعامّة، لكنْ لا يمكن نعتها بالتأسيسيّة من حيث علاقتها بالشعر الجديد الذي كان الفلسطينيّون بحاجة إليه. من هنا كان على محمود درويش ومجايليه أن يعملوا بروح تأسيسيّة، وأن يلتفتوا إلى مصادر أُخرى عربيّة وغربيّة، يقف في طليعتها، في حالة درويش، العراقيّان السيّاب والبياتيّ، والإسبانيّ لوركا Lorca، ثالوث سيغتني بمصادر أخرى عربيّة وأجنبيّة بقدر ما يوسّع الشاعر ثقافته الشعريّة.

على هذا النحو تتجلّى المهمّة الرئيسة التي رسمها درويش لنفسه ولقصيدته: اختزال المسافة بين الفلسطينيّ وبين نفسه، وبينه وبين العالَم، وبينه وبين الفعل، وأخيراً بين الشعر الفلسطينيّ، وتجربة الحداثة. كان ينبغي بناء وطن نفسيّ ووجوديّ على أنقاض وطن فعليّ مهدّد بالمصادرة والابتلاع وبمحو اسمه نفسه من لدن الأعداء. إنّ شرط عودة الوطن الفعليّ لأبنائه، وليس فحسب عودة أبنائه إليه، هو بناء هذا الوطن في الكلمات، وتحويل الهشاشة النفسية إلى ثقل كيانيّ، وامتصاص الإحباط الشامل وحقنه بعناصرِ هويّة وإمكاناتِ غناء. إحداث تناغم جديد حيثما يهدّد كلّ شيء على أرض الواقع بإشاعة النشاز والتفكّك والامّحاء. صناعة حضور مستعاد بمواجهة ما يدعوه

المؤرّخ الفلسطينيّ الياس صنبر "صناعة الغياب" أو "تغييب الفلسطينيّ"، الذي يتلخّص فيه جوهر المشروع الصهيونيّ. من أبسط العلامات وأكثرها لصوقاً بالحياة، يستولد الشاعر ملامح "الإنسان المُعاد تأهيله من جديدٍ" بتعبير رنيه شار.

منذ البداية حدسَ درويش أنّ الثورة ليست بحاجة إلى تخطيط وقيادة وأيدٍ تحمل السلاح فحسب، بل كذلك، وخصوصاً، إلى مخْيال متعش بأحلام، ومشحوذ بحساسية، وممتلئ بتوق للحرية والجمال، وما إليهما من عناصر إدراكيّة، وإلى لغة. فجعل من شعره وسيلة لصناعة مثْل هذا المخيال، ولعمليّة ترميم النفسيّة الفلسطينيّة التي وجد فيها واجبه كشاعر. صنع درويش لنفسه وللفلسطينيّين، ولمن يتماهى معهم من العرب، وسواهم، ترنيمة شاسعة، بالمعنى الذي وهبه جيل دولوز وفيليكس غواتاري للترنيمة ritournelle: لا أغنية بسيطة بل بياناً عن الوجود، مثلما يحدث لطائر أن يسوّر بغنائه، أو بنظام إيمائيّ معيّن مجالَه الخاصّ، ويُسيّجه بصوته أو جسده.

لم يكتفِ درويش بصوَر الصمود والبطولة والمقاومة. كان عارفاً بأنّ مشروعاً وطنياً وإنسانيّاً مكوّناً من المحاربين وحدهم لا يكفي لصنع مشروع شعريّ مقاومٍ حقيقيّ، أو مشروع شعريّ وكفى. ولذا أدخل في المشهد وجوهاً عديدة ومنوّعة، تقف على رأسها صوَر الأب والأمّ والحبيبة والإنسان الأعزل والمهاجر والمتوحّد الذي تسحقه عجلات حياة يوميّة طاحنة في ظلّ الاحتلال أو في أجواء التهجير.

إلى هذه العناصر البشرية، أضاف الشاعر الأرض بتلالها وحقولها وبيّاراتها وزيتونها وقمحها، والمدينة والسّجن ووحدات مكانية أخرى أدخلها هي أيضاً في علاقات وفي منطق صراعيّ وفي تاريخ. وإلى جانب الجميع يقف وجه المغنّي، يتماهى الشاعر وإيّاه ويسكنه، بباعث من نزاهة وجوديّة ودقّة كيانيّة وشعريّة، بدل أن يختار صورة البطل التي كانت ستبدو لسواه، أي لشاعر أقلّ انهماكاً منه بالدقّة والموضوعيّة، أكثر مداراة لخيلائه كفرد. وهو لم يقم بهذا التنويع من أجل التنويع، بل لأنّه مسكون بالفعل بجميع هذه الوجوه. هي الوجوه المتعدّدة لمأساته الشخصيّة والوطنيّة، بمرافقته لها وبتصويره إيّاها صنعَ خارطته الشعريّة والوجوديّة. بمعاينته لها في قلب امتحانها الخاصّ رسمَ هوَ ملامحها الحقّ، التي سأحاول هنا الإشارة إلى بعضها كما تتجلّى في أشعاره الأولى هذه.

الأرض، التّاريخ، الهويّة

هناك أوّلاً صورة الأرض. والأرض مأخوذة لديه دائماً بوجهيها الاثنين المتكاملَين: واهبة موت يتمخّض عن حياة. نقرأ في "يوميّات جرح فلسطينيّ"[2] (مجموعة "حبيبتي تنهض من نومها، 1970) مثلاً: "هذه الأرض التي تمتصّ جلد الشّهداءْ/ تعِد الصّيف بقمح وكواكبْ".

الأرض تعِد بقمح وكواكب بفضل دم الشهداء نفسه، لكنّ الشاعر العامل بالبوح والتورية والتلميح يحرص على أن يمنح جدله الشعريّ درجة من التكتّم معقولة، تبعده عن المباشرة، وفي الأوان ذاته عن كلّ انغلاق.

هذه القراءة للأرض تسمح بسلسلة من التّماهيات، وتتيح معالجات مجازيّة، أو تبادلات كنائيّة عديدة بين عاشق الأرض وجسدها نفسه. كتب الشّاعر في تتمّة المقطع السّابق مباشرةً: "نحن في أحشائها ملحٌ وماءْ/ وعلى أحضانها جرحٌ يحاربْ". وفي مقطع آخر، شهير بأبياته البسيطة، كتب درويش:

"وطني ليس حقيبةْ/ وأنا لستُ مسافرْ/ إنّني العاشق والأرض حبيبةْ".

لكنّ الأرض لا تشكّل هنا مسرحاً للشّوق بسيطاً، بل نراها خاضعة لعنف تأويليّ، أو تحريفيّ، ولمحاولة دائبة لمصادرة تاريخها. والحقّ، فلطالما برع درويش في رصد الاجتياح الذي يمارسه الإسرائيليون لا على الأرض وحدها بل على تاريخ مواطنها نفسه. كتب في القصيدة المذكورة:

"منزل الأحباب مهجورٌ ويافا/ تُرجمتْ حتى النّخاع...".

وفي مقطع آخر أبعد:

"عالم الآثار مشغولٌ بتحليل الحجارة/ إنّه يبحث عن عينيه في ردم الأساطير لكي يثبت أنّي/ عابرٌ في الدّرب لا عينينَ لي، لا حرفَ في سفر الحضارة".

أمام هذا السّعي المضطرد لتحريف العلامات، لا يفعل بطل القصيدة سوى أن يعرب عن انصهاره بطبيعة المكان: "وأنا أزرع أشجاري على مهلي وعن حبّي أغنّي".

[2] القصيدة مهداة إلى فدوى طوقان، وإن تكن بعض الطبعات تُسقط الإهداء، وهو كما لا يخفى على قارئ الأدب ضروريّ لتحديد طبيعة "البلاغ" الشعريّ.

هذا الانتماء الطبيعيّ، أو الانغراس في الأرض، يرفعه درويش في قصائد عديدة في مواجهة الانتماء "الأرشيفيّ"، أو "الثّقافويّ" بالمعنى الذي تكون فيه الثّقافة صناعةً وتدويناً، وبالتّالي فهي معرّضة للتّلاعب والتزوير بالشّاكلة التي نعرف كيف يمارسها الإسرائيليّون على عناصر التّاريخ الفلسطينيّ، وكنوز أرض فلسطين.

هذا كلّه نجد معالجة غنائيّة عميقة له في "جواز سفر" ("حبيبتي تنهض من نومها"). تقوم القصيدة على تعارض أساسيّ بين سجلّين، أو لائحتين من العناصر ينسج الشّاعر بينهما تضادّات وعلاقات تنافر وتجاذب يدفعها جميعاً، بكثير من الحذق، إلى خلاصة ختاميّة لا غبار عليها، ولا معْدل عنها. السجلّ الأوّل يضمّ عناصر الثّقافة بما هي اصطناع، وتأطير وإرساء للحدود، ومصادرة للكيان (جواز سفر، مطار، معارض صور للسيّاح، إلخ.)، والسجلّ الثّاني يكرّس الانتماء الطبيعيّ للأرض وما عليها من كائنات وأشياء: (أغاني المطر، حقول القمح، الأشجار، الوديان، العصافير، المناديل، العيون، إلخ.).

المتكلّم في القصيدة معرَّض لفعل إنكار قويّ:

"لم يعرفوني في الظّلال التي/ تمتصّ لوني في جواز السّفرْ/ وكان جرحي عندهم معرضاً/ لسائح يعشق جمعَ الصّورْ".

أمام هذا الإنكار من لدن مؤسّسات الغزو، يدفع هو بعناصر هويّته الفعليّة:

"كلّ حقول القمح، كلّ السّجونْ/ كلّ القبور البيض، كلّ الحدودْ/ كلّ المناديل التي لوّحتْ... كلّ العيونْ/ كانت معي لكنّهم/ قد أسقطوها من جواز السّفر".

يلاحظ القارئ أنّ "تسلّلات" تظلّ ممكنة بين "السّجلّين"، ممّا يحمي عناصرهما من كلّ تقسيم باتر أو حرْفيّ: فالسّجون، مثلاً، تنتمي منطقيّاً إلى السجلّ الأوّل، سجلّ العلامات الغازية والمفروضة على بطل القصيدة فرضاً. لكنّه يتبنّى السّجن باعتباره مكانه الأليف، يستحقّه هو بعظمة نضاله، ويجعل منه إحدى علامات هويّته. وبعدما يسجّل المفارقة، مفارقة نفيه عن أرضه على أرضه (*"عارٍ من الاسم من الانتماء/ في تربةٍ ربّيتُها باليدين"*)، يقرّر أنّه، كمثْلِ أشياء الطّبيعة، ليس بحاجة إلى تسمية: "لا تسألوا الأشجار عن اسمها/ لا تسألوا الأشجار عن أمّها". وبالاستناد إلى هذا التّرسيخ لمفهوم مغاير لمنطق الهويّة، يطرح الشاعر تقريره الختاميّ:

"كلّ قلوب النّاس جنسيّتي/ فلتُسقطوا عنّي جواز السّفرْ".

قراءة الأب

بين الطّفل، أو الصّبيّ المتكلّم، في بعض أشعار درويش هذه وبين الأرض، وكذلك بينه وبين وعيه لتاريخه ولعناصر الصّراع الذي يلفّه ويتحكّم بتجربته اليوميّة العارية، يقف أو يتوسّط عنصر أساسيّ. إنّه الأب. لا تتمتّع الأمّ في هذا العمل بحضور مماثل لحضور الأب. هناك طبعاً القصيدة-الأغنية الشهيرة "إلى أمّي" ("أحنّ إلى خبز أمي وقهوة أمي ولمسة أمي. . ."، مجموعة "عاشق من فلسطين"). هذه القصيدة، كما يروي الشّاعر بنفسه في حوارات معه عديدة، أشبه ما تكون بقصيدة مصالحة كيانيّة مع أمّه التي كانت قسوتها الناجمة عن قسوة الظّروف توهمه بأنّها لم تكن تحبّه بما فيه الكفاية، ثمّ جعلته عاطفتها المتدفّقة لدى زيارتها له في السّجن يتيقّن من أنّه كان قد أساء قراءة مشاعرها نحوه.

وهناك، ضمن أشعاره الأخيرة، قصيدة "تعاليم حوريّة" (مجموعة "لماذا تركتَ الحصان وحيداً؟")، يستمدّ الشّاعر فيها من نصائح أمّه معرفة في مواجهة الموت الذي بدأت نُذُره الأولى تتهدّد قلبه. إلاّ أنّ الأب يظلّ أكثر حضوراً وتواتراً في قصائد درويش. والأب هنا أبوان، أو هو اثنان في واحد: مثنويّة تصنع في الحقيقة صورة الأب الحقيقيّ. هو، أوّلاً، الأب الشخصيّ، هذا الذي تجمعه بابنه علاقة رأفةٍ ساهرة وتكافلٍ حنون. وهو الأب الرّمزيّ والتّاريخيّ، هذا الذي يؤمّن لابنه استيراثاً ثقافيّاً، وإدراكاً لهويّته، ومحنته التاريخيّة لا تشوبه شائبة ولا يحفّه غموض. وبين إشارات عديدة للأب في أشعار محمود الأولى تنتصب قصيدته "أبي" ("عاشق من فلسطين") أنموذجاً باهراً لتصوير هذه العلاقة التّكافليّة التي تجمع الأب والابن.

ولقد برع محمود في إحلال هذه العلاقة في إطارها الطبيعيّ الذي يحيلها إلى تاريخ كامل وإلى جغرافية روحيّة كاملة. إنّه يبدأ بالقول: "*غَضَّ طرفاً عن القمرْ/ وانحنى يحضن التّراب وصلّى/ لسماءٍ بلا مطر*". يغضّ الأب طرفاً عن القمر لأنّه ليس من عبّاد الطّبيعة الرّومنسيّين، بل إنّ علاقته بالطّبيعة قائمة على استكناه دائم، وخبرة موروثة، وإيمان حقيقيّ. لذا ينحني للتّراب، ويصلّي للسّماء حتى عندما تشحّ عليه بالمطر، لأنّه لا يفقد الأمل بربيعات قادمة كثيرة. هذا كلّه يراقبه الصّغير ويعرف أنّه خلاصة تجربة حيّة، وعصارة فلسفة، تمليها معايشة دائمة للأرض والحياة في تواتر الجدب والخصب وانقلاب اللّيالي والأيّام والفصول. ثمّ يأتي البيت الأساسيّ الذي يختتم المقطع الأوّل كما سيختتم القصيدة: "ونَهاني عن السّفر".

إنّ خلاص الكائن المغزوّة أرضه إنّما يكمن في مواصلة الإقامة عليها، إلاّ إذا أبعده عنها فعل طرد، كما حصل لشطر واسع من شعب فلسطين. هجرة درويش نفسه كانت اضطراريّة لأنّ المضايقات التي بدأ يتعرّض لها بقدر ما راح يتصاعد نجمه الشعريّ والنضاليّ بلغت، كما يعلم الجميع، حدوداً خانقة لصوته ولتجربته. ثمّ إنّ هجرته نفسها لم تكن شبيهة بمن يهاجر سعياً في تجارة، أو نشداناً لبحبوحة واستقرار، بل كانت تعميقاً لارتباطه بشعب فلسطين العامل في المنافي على اختزال المسافة الفاصلة بين فلسطين وشعب فلسطين، أي بين فلسطين ونفْسها في التّحصيل الأخير.

هذا الرّفض للسّفر، والنّهي عنه، يكرّر الشّاعر التّعبير عنه في أغنية يدسّها داخل القصيدة، يسفّه فيها تجربة أوديس (يوليسيس) المسافر بالمقارنة مع حياة أوديس ما قبل الإبحار:

"كان أوديس فارساً/ كان في البيت أرغفةْ/ ونبيذٌ وأغطيةْ/ وخيولٌ وأحذيةْ/ وأبي قال مرّةً/ حين صلّى على حجرْ/ غُضَّ طرفاً عن القمرْ/ واحذر البحر والسّفرْ" .

بمقابل مغامرة أوديس العاثرة، يصوّر الشّاعر انغراس أبيه في الأرض، وفي الوعي التّاريخيّ للعلاقة بها. وهذا كلّه يمهّد لاستعادة لـ "سفْر أيّوب" تعرب لا عن قبول سلبيّ للعذاب بل عن خبرة تحويليّة مستمدّة من الألم، ألم يشكّل هو نفسه امتيازاً للكائن بما هو كائن:

"فروى لي أبي، وطأطأ زندَهْ/ في حوارٍ مع العذابْ:/ كان أيّوب يشكرُ/ خالق الدّود والسّحابْ/ خُلِقَ الجرحُ لي أنا/ لا لميتٍ ولا صنمْ/ فدَعِ الجرح والألمْ/ وأعنّي على النّدمْ" .

وهذا الحوار كلّه يدور، كما أسلفنا في قوله، وسط إطار طبيعيّ يشهد لانغراس الأب في ذاكرة الأرض، فإذا هو أب راهن وقديم في آنٍ معاً، وإذا به يشكّل، في جسده نفسه، امتداداً للأرض، يتمّم صنيعها الخلاّق والمتجدّد ذاته:

"أشعل البرق أوديةْ/ كان فيها أبي يربّي الحجارا/ من قديمٍ ويخلق الأشجارا/ جِلده يندف النّدى/ يده تُورق الشجرْ/ فبكى الأفقُ أغنيةْ. . ." .

المدينة أو المعتقَل الكبير

بمقابل الأرض التي هي موضع انغراس وانتماء، تقف المدينة بنية استلابيّة نافية. مدينة يصبح

فيها حتّى الرّقص مناسبةَ استبعاد: "يا شارع الأضواء ما لون السّماء؟/ وعلامَ يرقص هؤلاء؟" ("خواطر في شارع"، مجموعة "عاشق من فلسطين"). الحبّ نفسه يصبح إشكاليّاً في مدينة كهذه، خصوصاً عندما يجمع العاشقَ الفلسطينيّ بامرأة من سلالة الغزاة عاجزة عن الخروج عن انتمائها ذاك: "والمدينةْ/ كنستْ كلّ المغنّين وريتا/ بين ريتا وعيوني بندقيّة". ضمن توسّعاته الكنائيّة والمجازيّة العديدة، يطابق الشّاعر تارّةً بين مدينته المغزوّة وبابل وروما ويتمنّى أن يراها محرّرة مثلهما: "ففرعون مات/ ونيرون مات/ وكلّ السبايا ببابلَ عادتْ إليها الحياة" ("صلاة أخيرة"، مجموعة "عاشق من فلسطين")، وطوراً بينها وبين أثينا المبتلاة بالديكتاتوريّة: "نامي! هنا البوليس منتشرٌ، هنا البوليس كالزّيتون منتشرٌ طليقاً في أثينا" ("ريتا... أحبّيني"، مجموعة "العصافير تموت في الجليل"). "حتّى الكآبة صادرتها شرطة اليونان"، نقرأ في القصيدة نفسها، كما نقرأ صورة أولى نافذة عمّا سيدعوه درويش لاحقاً "تربية الأمل" بما هي مشغلة أساسيّة مفروضة على الشّعب المصادرة منه أرضه:

"في كلّ أمسيةٍ نخبّي في أثينا/ قمراً وأغنية ونؤوي ياسمينا".

ضمن لعبة التّماهيات الفعّالة هذه، ترتسم أيضاً صورة لمدريد أو للأندلس، ومن ورائهما يتماهى المغنّي، ولوركا، الشاعر القتيل: "عازف الجيتار في اللّيل يجوب الطرقاتْ/ ويغنّي في الخفاءْ/ وبأشعارك يا لوركا يلمّ الصّدقاتْ" ("لوركا"، مجموعة "أوراق الزيتون"، 1964).

الإنسان الأعزل المتوحّد الذي تزحف لابتلاعه آلة جهنّميّة غازية، والسّجين الذي يعيد في المعتقل ابتكار أرضه وعلاقاته وركائزه، والمهاجر الذي يذهب في رحلة لا يعود منها إلاّ ميتاً، هذه هي الكائنات التي جعل منها درويش أبطال عالمه الشعريّ إلى جانب البطل الأساسيّ المتمثّل في المقاتل والفدائيّ. هكذا يرسم في إحدى قصائده المبكّرة سيرة هي في الحقيقة بيان بليغ عن انتفاء السّيرة، حياة صودرت منها إمكانات الحياة: "*يحكون في بلادنا/ يحكون في شجنْ/ عن صاحبي الذي مضى/ وعادَ في كفنْ*" (قصيدة "وعاد في كفن"، مجموعة "أوراق الزّيتون").

مرّة أخرى، يبرز انتفاء السّيرة هذا في الوسائل اللّغويّة والتعبيريّة التي يوظّفها درويش. فأغلب أبيات القصيدة تبدأ بأداة نفي، وبتراكم أدوات النّفي هذه ترتسم، رغم بساطة المحتوى، لائحة من مناسبات العيش المنفيّة ومن المُصادرات المروِّعة في تراكمها الممضّ:

"لم يبكِ تحت شرفة القمرْ/ لم يوقفِ السّاعات بالسّهرْ/ .../ لم يعرف الغزلْ/ .../

ولم يفكّر بالهوى كثيرا/ ما قال حين زغردت خطاه خلف البابْ/ لأمّه الوداع/ ما قال للأحباب، للأصحاب:/ موعدنا غدا" .

في قصيدة أخرى: "رسالة من المنفى" ("أوراق الزيتون")، يتبنّى لغة اللاّجئين الفلسطينيّين في رسائلهم المبثوثة إلى أهاليهم عبر موجات الأثير (وسبق أن استلهمها البيّاتي في قصيدته "الملجأ العشرون" في مجموعته الرّائدة "أباريق مهشّمة"). كتب درويش: "تحيّة وقبلة وبعدُ/ أقول للمذياع: قلْ أنا بخيرْ". هذه الشعريّة التي تسلّم ناصية الكلام لكائنات بسيطة مكتنزة بمأساتها العالية هي أيضاً من عوامل نجاح شعر محمود درويش الأوّل وذيوعه. فالكائنات البسيطة نفسها، وقرّاء الشاعر أنفسهم طالما وجدوا في هذا الشّعر بياناً عن اختبارهم الوجوديّ نفسه.

السّجن نفسه يصبح ضمن القراءة المفارِقة التي يُخضعه إليها الشّاعر تجربة إيجابيّة ما دامت قادرة على التّحويل الكيانيّ، وعلى إنعاش العالم الإدراكيّ للمعتقل السياسيّ:

"وحتّى القمرْ/ عزيزٌ عليّ هنا... صار أحلى وأكبرْ/ ورائحة الأرض عطرٌ، وطعم الطّبيعة سكّر". ("السّجن"، مجموعة "عاشق من فلسطين").

إطراءٌ وشكرٌ هي القصيدة

هي، على وجه الإجمال، قصائد تهمين عليها قوّة الأحداث، ولكنّها ليست "كرونولوجيا" أو متابعة ظرفيّة للأحداث: الشعر هو نفسه حدَث ذاته. حكايات تشرّد وضياع وخيبة ومواجهة للموت وبورتريهات شهداء غفيرين، غفل أو معروفين، وإلى هذا كلّه تحقيق إمكان عودة تبدأ بإعادة الكائن إلى ذاته ومصالحته مع كينونته. في معرض رثائه للفقيد العزيز، كتب الصديق الشاعر اللبنانيّ عبّاس بيضون أنّ محمود درويش كان "شاعر رثاء بامتياز" (صحيفة "السفير"، 11/ 8/ 2008). وبمعنى غير متعارض مع ما يذهب إليه بيضون، أقول إنّ درويش كان "شاعر مديح" بالمعنى الجذريّ للتعبير.

معروف أنّ قدامى النقّاد العرب، ابن رشيق القيروانيّ مثلاً، كانوا يقسمون الشعر إلى فئتين رئيستين: المديح والهجاء. فليس الإطراء على خصال الأحياء هو وحده المديح، بل إنّ الغزل هو مديح لجَمال المرأة، والوصف تقريظ لصفات الطبيعة، وحُسن الأماكن، والرثاء مديح للأموات، والهجاء نفسه إنْ هو إلاّ معكوس المديح، بل هو أيضاً مديح غير مباشر للخير والجَمال بالإبانة

عن تهافت نقيضهما. الغربيّون يخصّون بالمديح الموتى بصورة أساسيّة، والرثاء يدعونه "تقريظ الموتى" (بالتعبير الحرفيّ "تقريظ جنائزيّ" éloge funèbre). ولقد جاء شاعر فرنسيّ معاصر ليُعلي من فنّ المديح في الشعر ويعمّمه على الطبيعة وسائر الكائنات الحيّة لا البشر وحدهم، وليتغمّد بنبره التمجيديّ ماضي طفولته الشخصيّة وأفعال كبار الرّجال: إنّه سان-جون بيرس، الذي تحمل إحدى مجموعاته عنوان "مدائح" Éloges، لكنّ الفاعليّة التقريظيّة تنتشر على سائر عمله الشعريّ.

محمود درويش بدوره كان شاعر مديح وثناء وشكر بامتياز. كتب هايدغر Heidegger أنّ "الفكر عِرفان وشُكر". فما يمنع من أن نشمل بمقولته الشعر أيضاً، والشعر نمط من أنماط التفكير أساسيّ، بقدرة عالية على تمجيد كلّ ما هو حيّ في الحياة، وعلى إعلاء شأن كلّ ما هو جميل حتّى في قلب الهشاشة. أمضى درويش جلّ حياته ينشئ مدائح. مدائح لا بالمعنى التقليديّ للتعبير، كأنْ تكون موجَّهة لأفراد ذوي سلطان أو وجاهة زمنيّة، بل لأبطال منحهم أسماء مجازيّة كأحمد الزعتر، أو حقيقيّين سقطوا على مذبح النضال، مغتالين برصاص إسرائيليّ أو عربيّ، كماجد أبو شرار وعزّ الدين قلق؛ أبطال عظام رفعوا قوّة نضالهم إلى مصاف الأسطورة وأبطال "متواضعين" يتجاوزون شرط الاحتلال اليوميّ بإنسانيّة رفيعة؛ أبطال "راشدين" يستفزّون الموت استفزازاً وأبطال "صغار" شقّوا بطفولتهم المغتالة طريقاً إلى البطولة (محمّد الدرّة).

مدحَ درويش الرّجال والنساء، الأرض وساكنيها، الشعراء الغائبين والمغيَّبين (كان مثالاه الروحيّان هما لوركا والسيّاب)، ومدحَ اللغة نفسها وصوَّر نفسه أمامها عاشقاً مشبوباً لا غازياً مخطوفاً بأسطورته الشخصيّة. وفي مدائحه كلّها كان البهاء الرّوحيّ الذي يضيفه أبطاله الكثار للوجود هو جاذبه الأساسيّ. من هنا فأنا أعجب من الشاكلة التي أساء بها أحد الكتّاب العرب قراءة عنوان درويش الشهير "ورد أقلّ" وكتبَ إنّ محموداً كان قد أصبح برِماً بالورود وصوَر التفاؤل المفرطة وما إليها. لو كان الشاعر يقصد فعلاً المطالبة بالإقلال من أكاليل الورد لكانَ، هو العارف جيّداً بمَداخل اللّغة ومَخارجها، سيكتب: "ورداً أقلّ". بل إنّما يتفجّع الشاعر على كون الورد، أي الجَمال بعامّة، باتَ أقلّ فأقلّ انتشاراً وحضوراً، وهنا أيضاً تراه يمتدح الجَمال بأن يحزن لتضاؤله.

مثلما نجد لدى بيرس ولدى كبار شعراء الحنين، ثمّة في شعر درويش صراع بين زمَنين اثنين

يشيران إلى فضائين، إلى عالَمين اثنين، أو إلى حالتين متعارضتين لعالَم بذاته. هناك أوّلاً زمن الطفولة المعيش ببراءة مطلقة، وزمن الغزو الآتي لتلويث فردوس الطفولة. قبل أن يعرف محمود المنفى الحقيقيّ، عاش المنفى على أرضه نفسها وعرف قسوته المطلقة. قبل أن تكون تجربته تجربة الطرد من الفردوس، كانت هي تجربة مَن يرى إلى فردوسه المتوارَث وهو يُلوَّث، وإلى مسافة متزايدة وهي تقوم بينه وبين مجاله الأليف (*"من أين جاؤوا وكَرم اللّوز سيّجه/ جدّي وجدّكِ بالأشواكِ والكبدِ؟"*، "سقفوط القمر"، مجموعة "العصافير تموت في الجليل").

صارت الإقامة حبلى بالمنفى، والأرض بساطاً يُسحَب من تحت قدَمي من هو سائر عليه، فإذا هو على الأرض نفسها بلا أرض. ينبغي التفكير طويلاً وعميقاً، واستنفار أقصى إمكانات الفكر المفارق والتضادّ اللغويّ للتعبير عن هذا الترحيل في قلب السكنى، ما لا يمنح عنه التعبير الشائع "المنفى الدّاخليّ" إلاّ صورة مبتسرة، تجريديّة وفقيرة.

بقي محمود يحمل صورة فردوس الطفولة الملوّث هذا في داخله طيلة حياته، وذرعَ جميع متاهات العالَم مدفوعاً بأمل العودة إليه. وعندما عاد إليه بعد اتفاقية أوسلو، وجد أنّ التلويث والعنف قد ذهبا فيه إلى أقصاهما، حتّى لقد شكّ في أن يكون بقي ثمّة إمكان للكلام على فردوس، فكأنّ المكان غادر مكانه.

كان في قصائده الأولى يسخر من أوديس (يوليسيس)، وفي سنيّه الأخيرة قد يكون خامره الاعتقاد بأنّه ما من عودة ممكنة. أو هي عودة مبتورة تنطوي على الاختلاط المُريع والقديم نفسه، المتمثّل في امتزاج الإقامة والنفي. ومع ذلك، ولأنّ الأمر لا يخصّه هو وحده، بل يخصّ شعباً كاملاً رهنَ هو وجوده الشخصيّ لشحذ استعداداته للوجود بقوّة النشيد الشعريّ، فهو بقي يتردّد على رام اللّه، واختار مكان إقامته الثاني على قاب قوسين أو أدنى منها، في عمّان، هو الذي كانت جامعات ومؤسّسات في العالم كثيرة سترحّب به محاضراً وزائراً استثنائيّاً.

الشّاهد في عزلته التاريخيّة

سبق أن قلتُ إنّ محموداً، مع أنّه عاش شرط المقاتل، وإن لم يرفع بندقيّة، وعلى كونه اضطرّ للتحوّط في تنقّلاته اليوميّة في بيروت المجتاحة في 1982، وواجه الموت واحتفل بالنجاة منه مراراً عديدة، لم يضع نفسه قطّ في موضع البطل. بقي يصوّر نفسه أخا البطل، محاورَه ومغنّي

مجده في مناسبات البطولة وكاتب رثائه في حالة موت البطل. بمنتهى الصّدق والدقّة اضطلع بشرطه الخاصّ، شرط المحفِّز على النضال، أو صائغ النضال، وخصوصاً شرط الشاهد الذي يرى وينغمس بكامل وجدانه في ما يراه، ويسجّل ويَشهد. لكنّ الشاهد وحيدٌ أغلب الأحايين. "لا شاهدَ للشاهد"، كتب باول تسيلان Paul Celan في عبارة شهيرة. هكذا كان درويش يلفى نفسه وحيداً في أعقاب كلّ انكسار كبير للقضية، وفي أثر كلّ أفول تاريخيّ. صارت عزلته شاسعة غداة اتفاقية أوسلو، وهي التي دفعته في دواوينه الأخيرة إلى الاضطلاع اضطلاعاً نهائيّاً ومبرَماً بعالَمه الذاتيّ الخاصّ، منه يطلّ على مأساة الجميع.

قبل أن أكرّس بقيّة هذه المقالة لقراءة هذا التصاعد، في أشعار درويش الأخيرة، للشجن الشخصيّ الشديد التقاطع والشجن العامّ، أشير إلى أنّ هذا الإحساس بالعزلة، عزلة المغنّي والشاهد، كانت حاضرة في بعض أشعاره الأولى وأشعاره البيروتيّة، وقصائده المكتوبة بعد الخروج الكبير إلى تونس وأوروبّا. لا شكّ أنّ فسحة الأمل المتزايدة وتصاعد العمل الفدائيّ كانا في الأشعار الأولى والبيروتيّة يجعلان هذا الإحساس بالوحدة وبالانقذاف خارج العالم محدوداً بأبيات قليلة، كهذه التي لاحظناها في كلامه عن عزلته في مدينة يرقص سكّانها على مقربة منه ("خواطر في شارع"، مجموعة "عاشق من فلسطين"). لكنّ هناك في المجموعة نفسها قصيدة تحمل عنوان "صلاة أخيرة"، تعرب بصورة مفاجئة عن إحساس المتكلّم بالعزلة وبكونه منذوراً لتجربة مبتورة: "*يُخيَّل لي أنّ عمري قصيرٌ/ وأنّي على الأرض سائحْ*". صحيح أنّ الأبيات الختاميّة تمنحه مكانة معتبَرة في تجربة تأسيس جماعيّ: "*لأنّي صنعتُ مع الآخرينْ/ خميرةَ أيامنا القادمةْ/ وأخشابَ مركبنا في بحار الرّمادْ*"، إلاّ أنّ القارئ تستوقفه في وسط القصيدة أبيات مثقلة بيأس المتكلّم من أن يدرك في حياته الخلاص المنشود، كما في قوله:

"*يُخيَّل لي أنّ شِعري الحزينْ/ وهذي القصائدْ/ ستصبح ذكرى/ وأنّ أغاني الفرحْ/ وقوس قزَحْ/ سيُنشدها آخرونْ*".

ويتواتر التّعبير عن هذا الهاجس في أشعار درويش اللاّحقة، بدءً بمجموعته "أعراس" (1977). نجد هنا قصيدتين فيهما بيان ولا أوضح عن هذا الشعور. ففي القصيدة الطويلة "أحمد الزّعتر"، وهي من أشهر قصائد درويش، تتلاقى عزلتان، عزلة أحمد الزّعتر نفسه، البطل المتكلَّم عليه بضمير الغائب، وعزلة المتكلّم نفسه، أي المغنّي. عن العزلة الأولى كتب درويش:

"أحمد الآن الرّهينةْ/ تركت شوارعها المدينةْ/ وأتت إليه لتقتله" . وعن العزلة الثّانية، عزلته هو نفسه: *". . . كلّما مرّت خطاي على طريقٍ فرّت الطّرق البعيدة والقريبة/ كلّما أحببتُ عاصمةً رمتني بالحقيبةْ/ فالتجأتُ إلى رصيف الحلم والأشعار. . ."* .

وفي قصيدة عنوانها "ستحمل عبء الفراشة"، نقف على تعبير شديد السّوداويّة عن عزلة متعدّدة المصادر يرينا محمود، بنباهة عالية، أنّها قد لا تكون مفصولة عن طبيعة الشّعر نفسه: فالشّاعر يوسّع بقوّة غنائه إمكانات تحويل الواقع ليجد نفسه في خاتمة المطاف عرضةً للنّسيان، لا بل للنكران:

"لنشيدكَ اتّسعتْ عيون العاشقات، نعمْ تسمّي خصلةَ القمح البلادَ، وزرقةَ البحر البلادَ، نعمْ تسمّي الأرضَ سيّدة من النّسيان ثمّ تنام وحدكَ بين رائحة الظّلال وقلبك المفقود في الدّرب الطّويلْ. / ستقول طالبةٌ: وما نفع القصيدةِ؟ شاعرٌ يستخرج الأزهار والبارود من بيتَينِ، والعمّال مسحوقون تحت الزّهر والبارود في حربين. ما نفع القصيدة. . ." .

نسجّل مارّين أنّ هذه القصيدة ترسّخ أكثر من سابقاتها عدداً من المهارات سيبرع بها الشّاعر في مجموعاته اللاّحقة، ومن أهمّها التّدوير (بالمعنى العروضيّ للكلمة) الشديد التلقائيّة الذي يمنح نبرته امتداداً واستمراريّة، والتّقفية الدّاخليّة التي تشكّل عناصرَ وقفٍ داخل النّشيد، ركائز بها يحتمي المدّ الشعريّ من مخاطر التّبعثر، ومن ذلك التدفّق المصطنع الذي كان البعض، ومنهم الشّاعرة نازك الملائكة، قد أخذوه على بعض ممارسي الشّعر الحرّ.

بقي درويش يمجّد الجَمال ويكرّس كلّ طاقته الشعريّة لتطويع شعور بالعدَم لم تكن تمليه مشاغل ميتافزيقيّة بل انسداد الأفق التاريخيّ. عبّر عن يأسه في ومضات نادرة أشرنا إلى بعض منها، ولكنّ مساحتها ستزداد في أشعاره التالية لاتفاقية أوسلو. سبقَ أن قلتُ إنّ تجربة العودة شكّلت بالنسبة إلى درويش وجميع الكّتاب الفلسطينيّين العائدين اكتشافاً مريراً لاستحالة العودة الكاملة ولاستمرار تلوّث فردوس الطفولة.

حوّل العدوّ الأراضي المدعوّة بالمحرَّرة إلى سجن كبير في الفضاء الطلق (طلق وفي الأوان ذاته مسوَّر)، وجاءت حروب الإخوة الأعداء لتزيد من جحيميّة الجحيم. لم يعد صوت الشاعر مسموعاً إلاّ من لدن أمثاله، عشّاق الشعر وسكّان مدائن الألم، المتوحّدين داخل الجماعة مثله. فراحَ في مجموعاته الأخيرة، خصوصاً في "كزهر اللوز أو أبعد" (2005)، يتفنّن في اجتراح

صيَغ شعرية لطرد أشباح العدَم الطاغي، ولإنقاذ كلّ ما يمكن أن يهب الحياة فرصَ جَمال أو عناصر تبريرٍ إضافيّة. "فكّرْ بغيركَ"، هي نصيحته أو التماسه للمخاطَب في أولى قصائد المجموعة المذكورة، مخاطَب قد يكون هو المتكلّم نفسه أو قارئه أو الاثنين. وكما في مناسبات أخرى سأعود إليها قبل الاختتام، يجد في نجاته من الموت تبريراً كافياً للفرح، مع أنّ معنيَي "المنفى" و "البيت" صارا مختلطين بلا فكاك:

"الآنَ في المنفى... نعمْ في البيت، في السّتين من عمرٍ سريعٍ يوقدون الشمعَ لكْ/ فافرحْ بأقصى ما استطعتَ من الهدوء، لأنّ موتاً طائشاً ضلّ الطريقَ إليكَ من فرط الزّحام... وأجّلَكْ".

في قصيدة أخرى، يحتفي الشاعر بالطبيعة العارية، ويجد في تعرّضه للنسيان نعمة مباركة:

"مقهىً وأنتَ مع الجريدة جالسٌ، لا، لستَ وحدكَ، نصفُ كأسكَ فارغٌ والشمسُ تملأ نصفها الثاني... ومن خلف الزجاج تَرى المشاةَ المسرعين ولا تُرى [إحدى صفاتِ الغيب تلكَ: تَرى ولكن لا تُرى] كم أنتَ حرٌّ أيها المنسيّ...؟" ("مقهى وأنتَ مع الجريدة").

أو تراه ينسخ مقولتَي الوجود والعدَم إحداهما بالثانية ويأنس لوحدته: "في البيت أجلسُ، لا سعيداً لا حزيناً، لا أنا أو لا أحدْ" ("في البيت أجلس"). وفي قصيدة "لا أعرف الشخص الغريب"، يجرّب فنّ السخرية السوداء، يندسّ في موكبِ تشييع جنازةِ شخصٍ غريب ويتساءل إن لم تكن الجنازة جنازته هو، *"لكنّ امرأً ما إلهيّاً يؤجّلها، لأسبابٍ عديدةْ/ من بينها خطأٌ كبيرٌ في القصيدةْ"*. هي تجربة مضنية وظافرة يخوضها شاعر المعاني الكبرى لتطويق كساد المعنى وانهياره الكبير. تجربة سيشكّل نعتها بالرواقيّة اختزالاً لها، فالرواقيّة تعمل على تجميل الألم والشاعر يريد الذهاب إلى ما وراء الألم، وإلى ما يقبع وراء انكسار العلامات، في المنقلب الآخر الذي يكون فيه الخواء امتلاءً والعكس بالعكس.

محمود درويش أو انتصار الحياة

هذا التمجيد لقوّة الحياة نجد شاهداً عليه قويّاً في ما كتبه درويش عن تجربته في ملاقاة للموت. محاورة للموت هي انتصار للحياة، كما كتبتُ بُعيد رحيل الشاعر في كلمة نشرتْها صحيفة

"السفير" (15/ 8/ 2008) أسمح لنفسي هنا باستعادة بضع فقرات منها لأنّني أجد فيها خاتمة مناسبة لما أذهب إليه بخصوص تصوّر الشاعر وتصويره لتجربة الأقاصي هذه.

في أعقاب خروجه من العمليّة الجراحيّة الثانية التي أُجريت لقلبه في 1998 كتبَ الفقيد العزيز قصيدته الكبرى "جداريّة محمود درويش"، التي صدرت في 1999. وقُبَيل خضوعه للعملية الجراحيّة الثالثة التي ستودي بحياته نشرَ في "القدس العربيّ" في الثالث من تموز/ يوليو المنصرم قصيدته الكبرى الثانية "لاعب النّرد"، التي يمكن اعتبارها وصيّته الشعريّة. كلتا القصيدتين تشكّلان بياناً بليغاً عن فلسفته في الحياة وفهمه الخاصّ للإبداع الشعريّ. ولئن كانت الأولى تحمل لهجة العائد من الموت والثانية تنطق بهواجس الذّاهب إلى مقابلته، فمع ذلك لا يخفى على القارئ ما فيهما من انتصار للحياة، بالمعنَيين الاثنين للتّعبير.

ثمّة في بنية الإضافة اللغويّة، التي يمكن أن تتحقّق في العربيّة عبر الإضافة المباشرة ("انتصار الحياة") أو بتوسّل الجارّ والمجرور ("انتصار للحياة")، أقول ثمّة لبس حيويّ بالغ الثّراء طالما كان يحبّذه، عبر صيغتيه الفرنسيّة والإنجليزيّة، عاشق للحياة وراحل مبكّر آخر هو الفيلسوف جاك درّيدا. إنّه، أوّلاً، انتصار الفنّان لا على أعداء فعليّين أو افتراضيّين في ما يشبه خطاباً احترابيّاً، بل هو انتصار للحياة بمعنى التشيّع لها ضدّ كلّ من يريد أن يلغي في الكائن محبّة الحياة وقوّة الفرح الحيّة. وهو، ثانياً، انتصار للحياة بمعنى انتصارها هي نفسها على كلّ ما يناوئها ويأتي لاستئصالها بعمل مدروس ومنظَّم أو بضربة مفاجئة.

قبل أن أطرح شواهد دالّة على هذا الانتصار للحياة في شعر درويش، حتّى في المنقلبات الخطيرة التي تصوّره عائداً من الموت أو ذاهباً إليه، يهمّني أن أشير إلى ما يتخلّل "الجداريّة" و"لاعب النّرد" من قدرة طاغية على الفرح. فرح معهود في كلّ نظرة تراجيديّة إلى الوجود، هذه النظرة التي يمتزج فيها، داخل الإحساس القويّ والمركَّب ذاته، وجع من أجل الحياة وتهليل ظافر للحياة. درس نيتشويّ أساسيّ يرينا الفيلسوف الألمانيّ امتداداته في التراجيديا اليونانيّة، ويمكن أن نلمس له جذوراً في جميع الآداب الإنسانيّة، بما فيها شعرنا الجاهليّ.

من قبل، في "ورد أقلّ"، كتب محمود درويش: "ونحن نحبّ الحياة إذا ما استطعنا إليها سبيلا"، طارحاً اعتناق الحياة كقرار صارم وفي الأوان ذاته كمشروع أو احتمال. ذروة المأساة هي هنا بلا ريب: أن تحبّ الحياة عندما "يتلطّف" الآخرون (العدوّ الفعليّ والإخوة-الأعداء)

ويدَعون لك إمكان اعتناقها ولو للحظات. في بيت واحد، في صيغة بسيطة يعجز عنها مَن يتوهّمون في البساطة سهولة نافلة ونفياً للعمق، يضع الشاعر جنباً إلى جنب خطاب الرّغبة وانتصاب العائق الذي يريد وأد كلّ رغبة.

في "لاعب النّرد" نجد تعابير أخرى شديدة الدّلالة على ما دعوتُه "اعتناق الحياة". اعتناقها كمثْل مَن يعتنق مبدأً عزيزاً أو ديانة شخصيّة صارمة، منفتحة مع ذلك ولاعبة، وذلك حتّى في اللحظات التي تبدو فيها الحياة ولا أكثر هروباً وتمنّعاً. باديءَ ذي بدء يصوّر الفقيد الكبير الحياةَ كمجازفة ورهان رابح-خاسر لا يملك الوعي الصّاحي أمامه إلاّ أن يحسب الخسارة جزءً من الغنيمة، والغنيمة نفسها شطراً من الخسران. كتب محمود:

"أَنا لاعب النَردِ، أَربح حيناً وأَخسر حيناً/ أنا مثلكُمْ/ أَو أَقلُّ قليلاً".

بعد هذه البداية التي تحفر في الخطاب نبرة تهوينٍ للأنا طالما عمل به الشّاعر الفلسطينيّ، يسرد ولادته نفسها باعتبارها عملاً للصدفة، ويختطّ لنفسه مكاناً في شجرة أنساب تحمل على أحد فروعها المرض الفادح (عطب القلب الموروث الذي عرّضه لعمليّات متوالية وخطّ نهايته المبكّرة على نحو فاجع):

"وُلدتُ إلى جانب البئر والشّجراتِ الثلاثِ الوحيدات كالرّاهباتْ/ وُلدتُ بلا زَفّةٍ وبلا قابلةْ/ وسُمّيتُ باسمي مُصَادَفَةً وانتميتُ إلى عائلةْ/ مصادفَةً، ووَرِثْتُ ملامحها والصّفاتْ/ وأَمراضَها...".

بعد ذلك يسرد الشاعر سلسلة من فرَص النّجاة غير المأمولة التي وهبتْه أن يبقى في الحياة. فرَص ينبغي أن نسردها في تعدّدها اللاّفت وبنبرة السّخرية المُرّة التي يمنحها إيّاها الشاعر. في أوّلها يقف ضياعه في ليلة النّزوح الرّهيبة يوم كان في سنّ السّابعة وأضاعته والدته ثمّ انتبهت إلى غيابه، وعادت تبحث عنه في الظلام:

"نجوتُ مصادفةً: كنتُ أَصغرَ من هَدَفٍ عسكريّ/ وأكبَرَ من نحلةٍ تتنقل بين زهور السّياجْ/.../ ومن حسن حظّيَ أن الذئاب اختفتْ من هناك/ مُصَادفةً، أو هروباً من الجيش".

يليه تأخّره عن باص مدرسيّ كان مقدَّراً لركّابه الصّغار أن يحصدهم حادث سيْر: "كانتْ مصادفةً أَن أكون أنا الحيّ في حادث الباصِ حيث تأَخّرْتُ عن رحلتي المدرسيّةْ". تليه حادثة

غرق وإنقاذ معجز:

"ولا دَورَ لي في النّجاة من البحرِ، أنقذني نورسٌ آدميّ/ رأى الموج يصطادني ويشلُّ يديّ".

ثمّ تأخّره عن موعد إقلاع طائرة ستلقى مصير باص الصّغار نفسه:

"كان يمكن أن تسقط الطائرةْ/ بي صباحاً، ومن حسن حظّيَ أنّي نَؤوم الضحى/ فتأخّرْتُ عن موعد الطائرةْ/ كان يمكن ألاّ أرى الشّام والقاهرةْ/ ولا متحف اللّوفر، والمدن السّاحرةْ".

ثمّ نجاته من رصاصات قنّاص في إحدى حارات بيروت: *"كان يمكن، لو كنتُ أبطأَ في المشي، أن تقطع البندقيّةُ ظلّي/ عن الأرزة السّاهرةْ"*. وفي الختام، التفاته في اللحظة المناسبة لتعب قلبه قُبيل إجراء عمليّته الجراحيّة الثانية:

"ومن حسن حظّيَ أنّي أنام وحيداً/ فأصغي إلي جسدي وأُصدِّقُ موهبتي في اكتشاف الألمْ/ فأنادي الطبيب، قُبيل الوفاة، بعشر دقائقْ/ عشر دقائق تكفي لأحيا مُصَادَفَةً وأُخيِّب ظنّ العدَمْ".

أسباب النّجاة هذه يحيلها الشاعر تارةً إلى صدفة مُحسنة، وطوراً إلى عناية الآخر السّاهر عليه دوماً، وطوراً آخر إلى نباهته هو نفسه وحُسن إصغائه إلى إنذارات جسده. والعدَم، نقيض الوجود كما يدلّ عليه اسمه، هو ما يندحر بهذا الإصرار العجيب للحياة على إنقاذ عاشقها ومغنّيها من مآزق عديدة. وفي هذا التّعداد الضّاحك لمناسبات الخلاص الذي يخطّه شاعر يعرف أنّه ذاهب إلى مناورة مع الموت قد لا يعود منها تتجلّى أسرار عديدة من فنّ محمود درويش الشعريّ. أسرار بها عرفَ أن يموقع قصيدته، كما ذكر صديقي الناقد السّوريّ صبحي حديدي في إحدى دراساته عن شعر الفقيد، يموقعها خارج القسمة الشكليّة إلى "قصيدة حرّة" و"قصيدة نثر"، أو (بقاموسي الشخصيّ) إلى قصيدة حرّة تفعيليّة وقصيدة حرّة غير تفعيليّة (هكذا أدعو الأبيات المنثورة على شاكلة الماغوط). فلئن كان من النوابض الأساسيّة للشعر الحرّ غير التفعيليّ ولقصيدة النثر الإقلال من سطوة الغناء واستدخال لغة الخطاب اليوميّ، وحسّ النادرة الموظّفة بذكاء وفنّ الإضمار أو الحذف الذي به يتميّز السّرد الشعريّ عن سرديّة الحكاية، فإنّك لَواجدٌ هذا وسواه من العناصر التجديديّة في شعر درويش.

هكذا تجد قصيدة "لاعب النّرد" مرتكزها الأساسيّ في تعداد فرِح أكثر منه انتصاريّاً لمناسبات خلاص سابقة عديدة يقدّمها الشاعر باعتبارها إرثه الخاصّ وبها يجابه الموت القادم. يجابهه

ويسجّل بادئ ذي بدء إن لم أقل انتصاره عليه فعلى الأقلّ انتصار الحياة عبرَه هوَ.

أمّا "جداريّة محمود درويش" فيوجّهها منطق آخر. هي قصيدة النّاجي (النّجاة مرّة أخرى) الذي داس على أعتاب الموت البليلة الغامضة وعاد منها بوصف تمنحه صيغة الحاضر (ما يدعوه الفرنسيّون "مُضارع السّرد") طراوة باهرة:

"لا شيء يُوجِعُني على باب القيامةِ. لا الزّمانُ ولا العواطفُ. لا أُحِسُّ بخفّةِ الأشياء أَو ثِقَلِ الهواجسِ. لم أَجد أَحداً لأسأَلَ: أينَ "أيني" الآنَ، أينَ مدينةُ الموتى؟ (. . .) وكأنّني قد متُّ قبلَ الآن..." .

وكما عوّدنا عليه محمود في أغلب أشعاره، فإنّ تعداد فرص النّجاة لا يتمخّض لديه، كما لدى كثيرين، عن إحساس بالظّفر، بل هو يملي قراراتٍ من أجل صيرورة قادمة:

"سأَصير يوماً ما أُريد" هي اللاّزمة التي يكرّرها بعد وصفه لتخوم الموت؛ يكرّرها مرّتين أو ثلاثاً ثمّ يُغْنيها بضمير الجمع: "سنكون يوماً ما نريد" .

ثمّة دعابة مع الموت، حوار وديّ معه، ودعوة إلى تعامل صريح يذهب فيها الشاعر بعيداً في استخدام كلمات أليفة غايتها استئلاف الموت أو تحقيق انعدائه بألفة الكلمات:

". . . ويا مَوْتُ انتظرْ، يا موتُ، حتى أستعيدَ صفاءَ ذِهْني في الرّبيع وصحّتي، لتكون صَيّاداً شريفاً لا يَصيدُ الظَّبيَ قرب النّبع. فلتكنِ العلاقةُ بيننا وُدّيّةً وصريحةً. . ." .

نضارة القصيدة وما تستند إليه من ذخر أسطوريّ هما عدّة الشّاعر الوحيدة في تطويع صلافة الموت: "خضراءُ، أَرضُ قصيدتي خضراءُ. نهرٌ واحدٌ يكفي لأهمس للفراشة: آهِ، يا أُختي، ونَهْرٌ واحدٌ يكفي لإغواءِ الأساطير القديمة بالبقاء". وإذا كانت القصيدة خضراء، فامتدادها الأسطوريّ هو كذلك أيضاً: "سائرون على خُطى جلجامشَ الخضراءِ من زَمَنٍ إلى زَمَنٍ... ".

والحقّ، فطالما وجد محمود في الأسطورة لا مصدراً للأقنعة البطوليّة كما في شعر الرّواد، بل ينبوع معرفة وحكمة:

---

[3] إنّ أكثر من صحيفة عربيّة، ومن ورائها أكثر من صحيفة أجنبيّة، بدأت نعيها للشاعر بالتذكير بأنّه هو القائل: "هزمتُكَ يا موت" (كذا)، وفي هذا تحريف للبيت الذي نستشهد به هنا. يلاحظ القارئ أنّ "تاء" الفعل "هزمتْكَ" تشير في القصيدة لا إلى ضمير المتكلّم المبنيّ على الضمّ بل إلى ضمير الغائب المؤنّث السّاكن، الذي يحيل إلى فاعل مختلف هو "الفنون" وما يتبعها. خطأ قد ينبغي اعتباره إقراراً جماعيّاً بانتصار الشاعر على الموت رغمَ ما ينطوي عليه، أي الخطأ، من إساءة فهم لفلسفة درويش الشخصيّة التي تحيل أعجوبة الظّفر من الموت إلى الحياة نفسها لا إلى "أنا" المتكلّم.

"هَزَمْتك يا موتُ الفنونُ جميعُها [3] */ هزمتُك يا موتُ الأغاني في بلاد الرّافدين. مِسَلّةُ المصريِّ، مقبرةُ الفراعنةِ، النقوشُ على حجارة معبدٍ هَزَمَتْكَ وانتصرتْ، وأفْلَتَ من كمائنك الخلودُ/ فاصنعْ بنا، واصنعْ بنفسكَ ما تريدُ"* .

هكذا يلاحظ القارئ أنّ الشّاعر ينسب إلى الحياة نفسها معجزة بقائه، حياة يشكّل غموضها نفسه إمكانَ ثراء: *"وأَنا المُسافِرُ داخلي/ وأَنا المُحَاصَرُ بالثنائياتِ، لكنَّ الحياة جديرَةٌ بغموضها وبطائرِ الدوريِّ..."* . وعندما يتعمّد الاحتفاء بحياته، فإنّه معرفته الوثيقة بنحو العبارة تسعفه على الفور وتجعله يضيف "ما" التقليليّة إلى حياته هو: *"أنا حَبَّةُ القمح التي ماتت لكي تَخْضَرَّ ثانيةً. وفي موتي حياةٌ ما..."* . ولئن كان احتفاؤه بالنّجاة يتّخذ هنا نبراً إنجيليّاً وسيّابيّاً (أشير إلى مقولة المسيح المعروفة في حبّة الحنطة وإلى بيت بدر: "صرتُ مستقبلاً، صرتُ بذرة")، فهو يمنحنا في أبيات أخرى توظيفاً جديداً لأسطورة العنقاء يحميه أيضاً نحوُ العبارة (صيغة المستقبل التي تعني قراراً أو تعبيراً عن رجاء) من كلّ يقينيّة ج ازمة:

"سأصير يوماً طائراً، وأَسُلُّ من عدمي وجودي، كلّما احترق الجناحان اقتربتُ من الحقيقة، وانبعثتُ من الرّمادْ" .

"هِيَ الحياةُ سُيولَةٌ، وأَنا أكثِّفُها"، كتب محمود في العمل نفسه. وكما كان عاشقاً للحياة متواضعاً أمام الحياة، فقد كان عاشقاً للّغة متواضعاً أمامها. لم يكن ممّن يتخايلون داخل اللّغة على اللّغة ويزعمون انتصارهم عليها واغتناءها بهم، بل لقد كتبَ في "لاعب النّرد":

"لا دَوْرَ لي في القصيدةِ غيرُ امتثالي لإيقاعها" . وفي "جداريّة محمود درويش": *"وآثَرْتُ الزواجَ الحُرَّ بين المُفَرداتِ. سَتَعْثُرُ الأُنثى على الذّكر المُلائمِ في جُنُوحِ الشّعرِ نحو النّثر..."*



توني موريسون ومحمود درويش:

فعل القراءة وتأزّم التمثيل

ستيفن هيث

أزمة موضوع الدراسات الأدبية، وفكرة الأدب ومقاربته كما تطرحها النظرية الأدبية الحديثة، هي أزمة مفارقة تناقضية في إمكاناتها ومؤثراتها [1]. الأدب يُزاح ويُجزّأ ويُنتزع من أيّ جوهر هوية منفصل (فتَزيغُ الحدود هنا بين الخطابَيْن الأدبي وغير الأدبي)، ويجري إغراق الأدب أكثر فأكثر في النَصّية («ما من هويّة بذاتها لأية كتابة» كما يجزم جاك دريدا)، ويُردّ الأدب داخل تلك النَصّية ذاتها إلى جنون الكلمات («المرء أبعد ما يكون عن القراءة حين يمسك بالنص في موضع معيّن، في استخراج أطروحة ما، معنى ما أو حقيقة»، دريدا أيضاً).

وذلك الاستبدال، وتلك العودة إلى النصّانية والقراءات البلاغية، توجد جميعها في ترابط وثيق مع ضغوطات كبرى على الموضوع، وعلى الأدب: ضغوطات من وسائل الإعلام والشبكات الإخبارية؛ ومن التمييع الثقافي للمعنى؛ ومن الفروقات المثارة حول أية هويّة، وحول الهوية الوطنية أساساً. (. . .)

ومسألة تمثيل Representation الأدب تعيدنا إلى ذلك التمثيل الذي يجمع المشكلات معاً، بنهاياتها الفضفاضة وفروقاتها وكسورها ومآزقها. وإذا كان ثمة ما نطلق عليه اليوم اسم «الأدب»، بمعنى أغراضه، فهو كتابة وقراءة الصراع من أجل التمثيل، وفهم ذلك على أنه استكشاف للاختلاف والتشابه، وللتعبير عن الهويّات الاجتماعية-التاريخية وتناقضاتها، وهو تدقيق ونقد وصياغة تعابير التمثيل ذاته: لغته، نظامه، علاماته.

والأدب بذلك، وفي هذا الإدراك لواقعه، هو حالة إفراط. إفراط لجهة الهويّة على سبيل المثال، مثلما لمساءَلة الهوية، للّغة في موضعها مثلما للّغة في اشتغالها، وللعمل مثلما للنص.

حالة من هذا النوع أشارت إليها توني موريسون [2] في عرضها لوضعية الكاتبة السوداء، وعلاقتها مع تراث الرواية كجنس حكائي، والشكل الذي ينفتح في سيرورة انكشاف تفكيكي-حواري Deconstructive-Dialogic لطُرُز الهويّة والشكل، تلك التي تتأكد في الوقت ذاته ضمن عمليات التصريح بالهوية والمطالبة بها.

أو هي أيضاً، وبصورة مختلفة، حالة قصيدة «عابرون في كلام عابر» للشاعر الفلسطيني محمود درويش، التي تنطق بمطمح إنهاء الاحتلال الإسرائيلي وإقامة فلسطين المستقلة، وتعبّر بقوّة عن أحاسيس وتجارب أمّة ووطن، وتفعل ذلك في القصيدة بوصفها قصيدة أوّلاً. بدورها «كلمات عابرة» تنقل وتحوّل التمثيل المُعطى، متحركة ضمن حالة تبادل من الـ«نحن» والـ«أنتم»، وتترك الأشياء على قلق. إنها تكتب تاريخاً مختلفاً في الحقيقة، ولكنها تكتب ذلك على وجه التحديد: تكتب تاريخاً للحاضر.

وقصيدة درويش تذكرة دراماتيكية بحقيقة الفعل الرمزي بوصفه فعلاً، كما تذكّر بحقيقة الأدب داخل العالم. في ذروة الانتفاضة، «ثورة الحجارة»، تصبح القصيدة موضوع نقاش في الكنيست، وتستفزّ حالة واسعة من فعل القراءة وتأزّم التمثيل.

إنها تذكرة دراماتيكية، وحقيقة عامة: النضال في سبيل التمثيل مسألة أدبية وسياسية معاً، وهذا لا يعني دمج الاثنين في مكوِّن واحد لـ«اختزال» الأدب إلى سياسة كما يُقال، بقدر ما يعني تأكيد التمثيل على وجه الدقة.

المسألة بالتالي تتصل بالأدب فعلياً، بقوّة النتاج ليس ضمن أُطُر الحدود القديمة أو الجديدة-القديمة للنصّ أو النصّانية، وليس ضمن أيّ مجال تخصّصي منفصل أو معرفة شاملة كاملة باللغة،

التي هي في واقع الأمر نظرية قصوى.

«مقاومة النظرية هي . . . مقاومة القراءة»، هكذا يعلّق بول دي مان وهو يسعى إلى توصيف النظرية كحالة خاصة لصيقة بالمعرفة الأدبية والنصية. «إن من واجب الناقد أن يؤمّن أشكال المقاومة للنظرية»، هكذا يردّ إدوارد سعيد وهو يسعى لتوصيف النظرية كشكل تجريدي من خصوصية السيرورة التاريخية.

الأدب ينتج نوع الأفعال والعلائق التي يحتاج الانتباه التمثيلي إلى التركيز عليها الآن، وحيث يجري إدراك مسائل الأيديولوجيا والقيمة، والصراع من أجل التمثيل في عملية الكتابة ـ القراءة التي هي جوهر الأدب. والصراع اليوم، في ميدان تقييم الأدب، ملزَم سياسياً باجتراح أشكال جديدة تنطوي على الانخراط بدل الإنابة، وتعتمد على تآلفات إنسانية ذات مغزى أكثر من اعتمادها على أغلبيات مسجلة.

ترجمة: ص.ح

هوامش:

(1) ستيفن هيث Heath أستاذ الأدب الحديث في جامعة كامبرج (بريطانيا)، والنصّ فقرات من المحاضرة الإستهلالية لمنهاج «النظرية الأدبية الحديثة» الذي افتُتح للمرّة الأولى في تشرين الأول (أكتوبر) 1988. وقد نُشر النصّ الكامل للمحاضرة في العدد الثاني (صيف 1989) من فصلية Critical Quarterly.

(2) الروائية الأمريكية الحائزة على جائزة نوبل للآداب، 1993.



الوطن في المنفى:

محمود درويش وبول تسيلان

أنجليكا نويفيرت

كيف يمكن للتجسيدات الأسطورية - مثل الوطن منظوراً إليه في صورة العروس، والشهيد في صورة المخلّص - أن تلوح في ناظر الشاعر بعد انعتاقه من التطورات السياسية التي جرت منذ العام 1982، وبعد أن دخل نهائياً في المنفى، في «بلد من كلام» كما صنّفه درويش نفسه منذ العام 1986، في قصيدته «نسافر كالناس»؟ ما الذي يتبقى من النصوص المضادة - التي كُتبت لكي تتحدّى تراث الآخر - حين يكفّ الآخر عن مواجهة النفس، لأنه أصبح جزءاً من النفس؟

ودرويش، الذي يمكن اعتباره «مؤسس مادّة الخطاب» حسب تعبير ميشيل فوكو - أي ذاك الذي يلعب دوراً رئيسياً في إنتاج الخطاب - لم يكتفِ في دواوينه الأخيرة بتأمل التاريخ، ولكنه أيضاً تأمل تاريخ الخطاب الذي دشّنه هو بنفسه؟ وإذ أعاد النظر في شعر الحبّ المبكر الذي كتبه لفلسطين، شخّص درويش دوره في صيغة «عاشق من فلسطين»، فاعتبره دوراً شعرياً انخرط فيه بنوع من نشوة الشباب.

وفي ديوانه «سرير الغريبة» نجد قصيدة بعنوان «قناع لمجنون ليلى»، يقول فيها:

وجدتُ قناعاً، فأعجبني أن
أكون آخَري. كنت دون
الثلاثين، أحسب أن حدود
الوجود هي الكلمات. وكنتُ
مريضاً بليلى كأي فتى شَعَّ
في دمه الملحُ. إنْ لم تكنْ هي
موجودة جسداً، فلها صورة الروح
في كلّ شيء. تقرّبني من
مدار الكواكب. تُبعدني عن حياتي
على الأرض. لا هي موتٌ ولا
هي ليلى. «أنا هو أنتِ
فلا بدّ من عدمٍ أزرق للعناق
النهائي». عالجني النهر حين
قذفت بنفسي إلى النهر منتحراً...

إنّ اغتراب الشاعر عن الحياة الفعلية، أو فقد العالم Weltverlust، كان يمكن أن يقتاده إلى العدمية الذاتية كما اقتاد بول تسيلان، شاعر المنفى اليهودي الكبير الذي انتحر سنة 1970 بإلقاء نفسه في مياه نهر السين. لكن درويش، من جانبه، يؤوب إلى الحياة:

ثمّ أرجعني رجل عابر، فسألتُ:
لماذا تعيد إليّ الهواء وتجعل
موتي أطول؟ قال: لتعرف
نفسك أفضل.. من أنت؟

قلتُ: أنا قيس ليلى، وأنتَ؟

فقال: أنا زوجها

ومشينا معاً في أزقة غرناطة،

نتذكّر أيامنا في الخليج... بلا ألم

نتذكر أيامنا في الخليج البعيد.

أنا قيس ليلى

غريب عن اسمي وعن زمني.

إنه الآن مستعدّ لأداء دور منفيّ آخر: المجنون، شاعر لويس أراغون العجوز في الطبعة الماركسية-السوريالية من الحكاية ذاتها، الذي يهيم على وجهه في شوارع غرناطة الجريحة، المقام الشعري للمنفى العربي، في نهاية القرن الخامس عشر، قبل سقوطها، مغنّياً غزلياته المكرّسة لـ 'إلزا' المستقبل (نظير أراغون الموازي لليلى درويش)، التي ليست موجودة بعد، ولكنها ستولد حين تتيح الحرّية والعدل للحبّ أن يترعرع (أنظر أراغون: 'المجنون').

ويتمّ في القصيدة تعليق الزمن، وكذلك خطوط التماس السياسية. والمنافس السابق للمتكلم، أو 'آخَره'، أصبح نفسه الثانية alter ego، وهما يستدعيان معاً عديد المنافي: ليس المنفى الفلسطيني القياسي المألوف فحسب، ونفي العرب من الأندلس سنة 1492 - والذي كان أيضاً نفياً يهودياً محتوماً - بل كذلك نفي بدر شاكر السيّاب خارج العراق، والذي جعله يصيح على شواطئ الخليج، مستذكراً وطنه.

وإذ يظلّ في إهاب قيس ليلى، فإنّ الصوت المتكلم في القصيدة لم يعد يقتفي أثر المجنون العربي القديم وحده، بل يتابع أيضاً شعراء المنفى المحدثين، غرباً وشرقاً على حدّ سواء:

تسيلان، أراغون، والسيّاب. وإنّ منفاه، كما تشي به إشاراته إلى هؤلاء الشعراء، لم يعد مرتبطاً بالإقصاء من الأرض، بل هو تغريب وجودي، حتى أنّ شخصية الشاعر بالمعنى التقليدي توضع محلّ مساءلة. والسطور الأخيرة من القصيدة فريدة في تعبيرها عن زهد كلّي في الإدراك الحديث للنفس بوصفها الذات، وفي انتفاء أي فهم جوهراني أو أحادي للهوية، والاستعاضة عن هذا بالإعراب عن وعي ذاتي لم يعد طامحاً في مكانة الشاعر، بل بالشعر وحده:

أنا
كائن لم يكن. وأنا فكرة للقصيدة
ليس لها بلد أو جسدْ
وليس لها والدٌ أو ولدْ.
أنا قيس ليلى، أنا
وأنا... لا أحدْ

لقد اكتملت دائرة منافي الشاعر: درويش، في بدء تجربته الشعرية، أعطى الفلسطينيين قصة تكوين Genesis خاصة بهم، تسرد نفيهم. فيما بعد، حين احتفى بالفدائي وبالشهيد، خلق دراما الخروج Exodus الفلسطيني، وجسّد 'العودة' من المنفى. ومنذ الثمانينيات انكبّ على استكشاف المنفى الوجودي، فأصبح 'الآخر' أو 'الغريب' جزءاً من نفسه.

وفي ديوانه 'سرير الغريبة'، حيث يحيل العنوان إلى الغربة، تندمج سلسلة تجارب في المنفى المتعدد والمتغاير. وعلى غرار المتصوّف الإسلامي الذي يعتبر أنّ كامل الوجود على الأرض هو 'منفى للروح'، أو 'غربة'، يبصر محمود درويش عالمه في صورة الوطن-المنفى، 'بلد من كلام'، وعند عربي بلا أرض، لا يمكن لبلد كهذا أن يقع إلا في رحاب الشعر.[1]

ترجمة: صبحي حديدي

(1) الكاتبة أستاذة الدراسات العربية في الجامعة الحرّة، برلين، وأستاذة زائرة في عمّان والقاهرة وبيروت. والنصّ جزء من دراسة بعنوان «محمود درويش: من الفردوس الضائع إلى بلد من كلام»، بالإنكليزية، في كتاب:

Mahmoud Darwish: Exile>s Poet, edited by Hala Khamis Nassar and Najat Rahman. Olive Branch Press, Northampton, Massachusets, 2008. 377 p.



محمود درويش وقصيدة النثر

أمجد ناصر

I

لم يكن محمود درويش شاعر قصيدة نثر. هذا معروف. بل لعله من أكثر شعراء الوزن (التفعيلة) الذين ساجلوا، سلباً وإيجابا، شعراء قصيدة النثر. يمكن، أيضاً، أن يبدو للمنحازين إلى "الوزن" سداً منيعاً، إن لم يكن أخيراً، في وجه "طوفان النثر".

رحل درويش وهو على علاقة جيدة مع من يراهم "أفضل شعراء قصيدة النثر". أزعم، كذلك، أن أقرب الشعراء العرب إلى ذائقته، في مرحلته الأخيرة، هم أولئك. نظرياً لم يكتب درويش قصيدة نثر. أقصد أنه لم يقل إنه فعل. عملياً، في ظني، قام بذلك من دون إعلان. أول إشارة إلى اقتراب مقصود من قصيدة النثر بدأت، كما أزعم، في الاقتباس الذي يمهد لعمله الشعري "كزهر اللوز أو أبعد".

هناك من يعتبر البداية أقدم بكثير: في "المزامير" التي تضمنها ديوانه "أحبك أو لا أحبك" بحسب صبحي حديدي. لا أميل إلى رأي صديقي الناقد الفذ لسبب بسيط: "قصائد" المزامير

أمجد ناصر، شاعر من الأردن يقيم في لندن

النثرية هي أقرب شيء إلى ما نسميه "النثر الشعري" وليست قصائد نثر بالمعنى الاصطلاحي للكلمة. تحديداً، كما هي عليه في المدونة الشعرية الغربية (الأوروبية والأمريكية).

القصيدة في أصلها، مصدراً لغويا وممارسة أيضاً، قصد. توجه واع. ممارسة داخل حقل وبنية. هذا ما يعنيه اسمها في العربية. وبذلك قد لا يتشابه اسمها عربيا مع أي اسم آخر لها في الشعريات التي نعرفها. المصدر اللغوي لـ "قصيدة" في العربية يرجع، كما نعرف، إلى "قصد". أي "توجه".

II

لم يكن درويش يقصد، في ظني، ذلك عندما كتب بعض المزامير نثراً. لا المادة نفسها تجعل المزامير المنثورة في خانة "قصيدة النثر"، ولا الشاعر كرر التجربة لوقت طويل لاحق. يمكن اجتزاء قطع من "ذاكرة للنسيان" واعتبارها "قصائد نثر". ولكن ذلك لم يكن قصد الشاعر أيضا. هذا فعل لاحق تقوم به "الرغبة" في وضع درويش قريباً من قصيدة النثر، إن لم يكن في داخلها.

III

في السنين الأخيرة ثار جدل حول "شكل" قصيدة النثر العربية كما تتبدى عند الماغوط ويعكسها أسلوبه الشائع عربياً. أي الشكل الذي يتخذ تقطيع "التفعيلة" على الصفحة ولكنه غير موزون.

شارك كاتب هذه السطور في ذلك الجدل الذي حاول مساءلة "شكل" قصيدة النثر العربية. لم يصل الجدل الذي، انقطع فجأة، إلى حد حسم "الالتباس" الذي رافق ولادة قصيدة النثر العربية وجعلها، في الممارسة العامة، أقرب إلى "الشعر الحر"، بمعناه الغربي، منها إلى "قصيدة النثر" كما هي عليه عند من أطلقوها وكتبوها قبلنا.

هذا موضوع له مناسبة أخرى وحيز مختلف. لكن المهم فيه أن كاتب هذه السطور وجد أن درويش كتب فعلا قصائد نثر ولكن ليس في أي من مجموعاته الشعرية المصنفة كذلك، بل في "يومياته". أعود الآن اقتباس درويش في ديوانه "كزهر اللوز أو أبعد".

IV

لم يكن درويش يعلن، في زعمي، هدنة مفتوحة مع قصيدة النثر وشعرائها من خلال تلك التوطئة بل، لعله كان يمهد لنقلة محتملة لا يريدها أن تفاجئ متلقيه ونقاده الذين اعتبروه "حارس الوزن".

يبدأ الديوان المذكور بهذا الاقتباس من التوحيدي "أحسن الكلام ما قامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم". كان يمكن لدرويش أن يقتبس آخرين، لكنه اقتبس علما من التراث العربي: التوحيدي.

لم يكن هناك من مبرر موضوعي في الديوان المذكور لهذا الاستدعاء. فلم يكن في كتابه، إياه، "شبهة" نثر واحدة. لا تكتفي إشارات درويش إلى اقترابه من قصيدة النثر، أو ما يحيل إليها، بذلك الاقتباس، بل جعل لنا شاهداً في واحدة من قصائد الديوان "الموزون" هو التالي:

" وسمّي الزمان الجديد بأسمائه الأجنبية يا لغتي،

واستضيفي الغريب البعيد ونثر الحياة البسيط

لينضج شعري".

هذا ما يقوله درويش في قصيدة "نهار الثلاثاء والجو صاف"، التي تدشن القسم الثاني من ديوانه المذكور.

فماذا يعني ذلك عند درويش الذي تتفجر طبقات الموسيقى الداخلية والخارجية من مجرد ملامسته الكلمات؟ إنه يعني شيئاً محدداً. فليس تلفّظ مثل هذا مجانياً. لا أريد أن أرقى بهذين الاقتباسين إلى مرتبة "البيان الشعري"، ولكنهما، مع ذلك ينطويان على شيء من ذلك. التنصيص صريح. والقول واضح. فاقتباسه من أبي حيان التوحيدي قد يعني العودة بقضية "النثر" و"الشعر" إلى جذر أبعد من سجالات اللحظة الراهنة، هو الذي خاض فيها قولاً وكتابة من موقعه الكبير في المدونة الشعرية العربية الحديثة وسهمه الوافر في "التلقي" الذي لا شك أنه كان محسودا عليه.

ولكن اختيار درويش لهذه القولة دون سواها من أبي حيان، أو غيره من أعلام التراث العربي، قد لا يعني، في رأيي، عودة إلى الماضي، والقول إن هذا الفهم الذي يلحظ الشعر في النثر والنثر في الشعر كان موجوداً، دائما، في فهمنا ومنجزنا الشعريين وأننا، أبناء اللحظة الراهنة، لم نأت جديداً عندما مالت كفتنا نحو النثر.

مثل هذا الفهم الاستثنائي للعلاقة المعقدة بين النثري والشعري الذي تراءى للتوحيدي، لم يشكل سياقاً، أو منجزاً يمكن الركون إليه، بل ظل مجرد التماع ثاقب لم ينر طريق الشعرية العربية القديمة. قلة قليلة من الشعراء القدامى الذين يمكن أن يرى المرء في شعرهم النثر أو حتى مخايله.

فقد التزم السياق، كله، بما بدا لهم "شعراً" صريحا لا شبهة فيه للنثر، بينما يمكننا أن نرى مخايل الشعر في الكثير من النثر العربي، خصوصاً، الصوفي منه. ليس من الإنصاف أن نسقط انشغالات اللحظة الأدبية العربية الراهنة على ماضي الكتابة العربية، فنحن، على الأغلب، اكتشفنا النثر في الشعر عن طريق المثاقفة مع "الآخر". فمن العبث رد شعرية النثر العربية الراهنة إلى جذر عربي قديم. مثل هذا "التأصيل" الذي حاوله البعض جاء في إطار ردّ تهمة العجمة أو النبرة الأجنبية عن المدونة الوحيدة التي يفخر بها العربي: الشعر.

V

مؤكد، في ظني، أن قصيدة النثر العربية هي وليدة تلاقح مع شعريات أجنبية، ولا ضير في ذلك ما دامت أنتجت، في نهاية الأمر، شعراً عربيا يستمد مادته وبلاغته من النثر. فإذا كانت قولة ابو حيان التوحيدي التي استهل بها درويش ديوانه المذكور تتحدث عن الكلام (الكتابة) التي تقوم صورتها "قوامها" بين نظم (وزن، إيقاع) يتراءى نثراً وبين نثر يتراءى نظماً (موسيقى) فان اقتباسنا الثاني من قصيدة درويش نفسها يشير إلى نوع آخر من النثر هو "نثر الحياة".

بصراحة، ومن دون لبس، يطلب درويش من لغته (قصيدته) أن تستضيف الغريب (العجمة، الأجنبي) مثلما تستضيف نثر الحياة البسيط. لماذا؟ يجيبنا درويش نفسه في نهاية المقطع بكل وضوح "لينضج شعري".

إذن الشعر حسب ما يقوله درويش، في هذه القصيدة، لا ينضج إلاّ إذا استضاف "الغريب" و"نثر الحياة البسيط". ولكن هل كان "الغريب" و"نثر الحياة البسيط" جديدين، تماماً، عند درويش؟!

الجواب، من خلال معرفتي بشعر محمود درويش: كلا. فهما موجودان بشكل واضح في غير عمل. الغريب أساسي في شعر درويش، وهو يشير إليه، في غير موضع، باسمه وجنسه

وأعلامه، أما "نثر الحياة" فتمكن رؤيته، بوضوح، في أكثر من عمل له، خصوصا، في المرحلة التي دشنها ديوانه "لماذا تركت الحصان وحيداً" وصولا إلى "أثر الفراشة" الذي أزعم انه يمثل حلول درويش في أرض قصيدة النثر من دون إعلان مسبق. يمكن لنا أن نتعقب هذا الأثر (النثر) في أعمال أخرى مبكرة. ولكن ما هو "نثر الحياة"؟

أظن أن درويش قصد المشهد اليومي وتفاصيله بما ينطوي عليه من شخصي وعام، بما هو موضوعي (خارج الذات) وما هو ذاتي صرف، ولدينا في القسم الأول من "كزهر اللوز أو أبعد" ما يؤكد ذلك: الشارع، المقهى، البيت، الجريدة الخ. نثر الحياة هو، بهذا المعنى، ما يبدو هامشياً، وربما مجانياً، ولا يعتبر من عدة "المدونات الكبرى" وعتادها، بل ربما ما يسقط من هذه المدونات باعتباره لا يشكل، في نظر مدوني القضايا والجوهري، مادة للقول الشعري. ربما كان "نثر الحياة" موجودا، منذ بواكير درويش ولكن الغنائية التي اعتبر أحد أسيادها النادرين، هي التي أثنى عليها التلقي العام وألحف في طلبها. حتى في قصائده الطويلة ذات النفس الملحمي كان نثر الحياة موجودا.

تذكروا، على سبيل المثال، قصيدته عن راشد حسين ونيويورك، بل تذكروا ديوانه "المحاولة رقم سبعة". من لم يقتنع بتلك التمهيدات لنثر الحياة عليه أن يرى نثر الحياة، إن لم يكن نثر القصيدة في "أثر الفراشة" الذي يعتبره كاتب هذه السطور أكثر اقتراب ممكن لدرويش من قصيدة النثر ذات الكتلة الطباعية العريضة على الصفحة.

VI

"اليوميات"، هنا، ليست يوميات بالمعنى الاصطلاحي للكلمة. سبق لدرويش أن كتب يوميات ونشرها في "الكرمل" ولكنها لا تشبه هذه "اليوميات" التي تتشح بكل مواصفات قصيدة النثر كما هي عليه عند الموجة الجديدة من شعراء قصيدة النثر الأمريكية: البنية اللغوية المحكمة، السطر الطويل، بل الكتلة الطباعية العريضة على الصفحة، الحادثة العادية، أو التأملية التي لا تقصد إخباراً بحد ذاته وإن انطوت على إخبار ما، التخفف، ما أمكن، من عبء البلاغي والغنائي، التوتر الداخلي الذي يصنع عصبا يشد الكلام بعضه ببعض، الإيقاع العريض ولكن المضطرد.

اليوميات هي مادة "إخبارية". توثيق يلجأ إليه الناس لتسجيل لحظة حياتية، ذات طابع يومي، سواء في سفر أو إقامة. إنها أيضا ما يكتبه الموظفون العموميون من ملاحظات تتعلق بعملهم والشخوص الذين يحتكون بهم. هناك شكل ثابت ومعروف لـ "اليوميات" في الغرب (ليس ثمة الكثير منها عربيا) يصعب أن توضع "يوميات" درويش في إطارها.

إنها، في زعمي، قصائد نثر تقتفي السجال الذي خضناه في السنين الأخيرة حول شكل قصيدة النثر ومضمونها. كان درويش يتابع هذا السجال. أنا أعرف ذلك من خلال أكثر من حديث معه. ربما أخذ على هذا السجال "تشدده" ولكنه كان يتابعه. ليس لدي "برهان" مادي ملموس على تأثر درويش بهذا السجال الذي قدم "نماذج" و"تطبيقات" لقصيدة النثر الحقيقية على صفحات الصحف.

ذلك مجرد حدس. هذا ليس مهما بالطبع. ما يهم، بالنسبة لي، أن درويش لم يكن ممكنا أن يكتب هذه "اليوميات" لولا رغبته في تجريب كتابة قصيدة النثر من دون أن يقول إنه يكتب قصيدة نثر، خصوصا، في ظل ما هو شائع عنه: العداء لقصيدة النثر.

VII

نحن، إذن، أمام "قصائد" حاولت مواصلة مشروع شعري انعطافي عند شاعر لم يقلقه "الجمهور" لأنه، ببساطه، يمتلكه، ولكن تقلقه القصيدة. قلقه حيال قصيدته وصلتها بما يكتب عربيا وأجنبيا، هما اللذان جعلا هذه القصيدة تذهب في اتجاه معاكس لقارئها "التقليدي" وتنصت، فقط، إلى صوت نفسها وما يتطلبه الفن من حاجة، دائمة، إلى توسيع حدوده والتفلت من الأطر التي يحاول التلقي، القرائي والنقدي، حبسه فيها.

VIII

يمكن لمن يريد أن يرى الشعر في نثر درويش أن يجد شواهد عديدة، ويمكن لمن يريد العكس أن يحصل على مبتغاه. آمل أنني لم أحمل نص درويش المعاين هنا أكثر مما يحتمل. الأمر لا يتعلق بانطباع، بل بقراءة. قدمت قراءة سريعة لهذا العمل عندما صدر ولم تزعج درويش. قلت له أكثر من ذلك: تلك ليست "يوميات". فلِمَ أسميتها كذلك؟ فقال لأن مادتها "يومية". قلت

له : لو لم تضع تلك الشذرات الشعرية الموزونة في الكتاب لحصلنا على عمل ذي وحدة عضوية . فقال إنها كانت ضرورية . أنا أعرف "ضرورتها" . لم يرغب درويش في قطع "حبل السرّة" مع قارئه . مع أفق التوقّع .

■■■



في شرفة محمود درويش

قاسم حداد

1

بغتة، ضبطت نفسي أقرأ محمود درويش شاعراً خارج فلسطينيته.

حدث هذا منذ سنوات، حدث تدريجياً، ورغماً عني، ولنقل بغير قصد شعرت بذلك، كما لو أنه يحدث بمحض الصدفة العفوية.

تحررت من فلسطينية الشاعر،

وارتحت كثيرا لهذا الأمر.

ربما لأنني تأكدت بأن هذا سلوك يساعدني على التعامل مع شعر درويش بحرية أكثر، ومتعة مضاعفة. والمؤكد أن هذا ما كان له أن يحدث لولا أن الشعر، الذي بدأت أقرأه لمحمود في السنوات الأخيرة قد انعتق من فلسطينيته، فلم تعد هذه حكم قيمة، وصار النص المتحرر من سلطاته كفيلاً بتحرير قارئه من أحكامه المسبقة.

صار محمود في أفقه الكوني، بامتياز.

وكان يفعل ذلك، بحرية كبيرة، ولكن بقلق أكبر.

قاسم حداد، شاعر من البحرين

فتلك حرية مسوّرة بقدر لا بأس به من أرث يضاهي القداسة، حتى لكأن التفلّت منه يشكل تفريطاً في صلاة. فبين أن لا يبدو خائناً لقضيته، وأن لا يفرّط في الإخلاص لقصيدته، كان درويش يتحرك برشاقة الغزال وبكعوبٍ أخيلية لا تحصى، في مسافة نارية يتطلب الذهاب إليها شاعراً يدرك ما يريد، ويعرف درب الذهاب إليه.

2

من بين أكثر الشعراء العرب حيوية وفعالية، كان درويش يخوض حروبه الكثيرة، على أكثر من صعيد، وبصفة علنية، وبدرجة عالية من الصرامة والصراحة والإتقان.

خاض حرباً مبكرة ضدّ العدو الذي احتل بيته، ولا يزال. ثم انخرط في حرب مع المؤسسة السياسية حول مسائل عديدة، واختلف معها دون أن يناهضها، وظلّ يرفض الارتهان لكامل سياساتها ومنظوراتها.

ثم نراه يخوض حرباً ضد سلطة الأيديولوجيا التي لا تتوقف عن التعامل مع الشاعر بوصفه بوقاً لها، وهي النظرة الموروثة من شاعر القبيلة، والتي أصبحت تراثاً يتشبث به الجمهور الصاخب، وتشجعه المؤسسات السياسية الرسمية.

لكن درويش، في سنواته الأخيرة خصوصاً، أخذ يخوض حرباً صارمة مع القارئ، هي أطرف الحروب وأكثرها بسالة ونبلاً، بسبب طبيعتها الفنية والذاتية.

كان درويش يعي تماماً دور الشاعر في بلورة قارئه معه، وتدريبه على إعادة النظر في طرائق التلقي الشعري. وهذه مسؤولية لا تنفصل عن الدور النضالي الذي اضطلع به درويش منذ تأسيس علاقته بالقارئ السياسي، بل لعله كان يرى في هذه المسؤولية طرازاً من الإخلاص العالي في مهامّ الانتقال بالكائن الفعال نحو درجة أرقى من النضال، كمفهوم إنساني.

ففي هذا ضربٌ من محاولة إنقاذ القارئ من حضيض السلوك السياسي التقليدي الذي يستهين بالإبداع، ويقود الناس، مثل القطيع، امتثالاً لأوامر الخطاب السياسي الذي انخرط في آلية قاتلة من التخبط.

ولقد قاوم درويش فكرة أن يكون استمراراً للشاعر الخطيب الذي يقيم المظاهرات ويسيرها ويقودها بقصائده، وعكف في المقابل على إقناع قرائه/ مستمعيه بالكفّ عن الصراخ، والبدء في

تجربة التأمل والتفكير والحلم، في حلبة صراع هو بمثابة حرب ينتصر فيها الشاعر على القارئ، دون أن يهزمه.

وهكذا يتوجب أن نفهم حرب الشاعر المزدوجة مع القارئ، وضده في آن:

معه، لكي يخرج من قبضة التفكير التقليدي، فنّاً وسياسة؛

وضده، بهدف تحريره من نظرته المأسورة بمنطق النص الشعاري.

حربٌ تنطوي على اقتياد القارئ إلى نوع من العبث واللهو الشعريين، في اللغة والتعبير، إمعاناً في انتهاك تصوّرات القارئ الجاهزة وأحكامه المسبقة، وأسبقيتها على الشاعر والقصيدة. وظني أن هذه الحرب هي أحد أجمل الحروب التي اكتسب درويش فيها خبرة تتميز بالوعي، وتحرز الانتصار أيضاً.

3

لقد كان درويش يغرف من لغة تموج به

لغة يسبح فيها بولع، ومتعة، وتنوع إيقاعي بلا هوادة، وهذا جانب مهم من مكونات جماليات لغة درويش الشعرية. اللغة عنده انتقلت من لحظة الخطابة، وهي الآلية الأكثر شيوعاً في الكتابة العربية التقليدية، إلى فسحة التأمل والسبر والمسائلة ومرارة النقائض، وهي الخصائص التي لم تكن مألوفة في مجمل كتابة الأدب العربي، خاصة عندما يتعلق الأمر بشعر يتحرك في برزخ سياسي.

وقد ساعد درويش في اجتياز هذا البرزخ موهبة الغناء التراجيدي، وآلياته الشعرية التي كان يبتكرها مع قصائده الجديدة. ذلك الغناء الروحي الذي يصدر عن إحساس عميق وحزين بالخسارة المستمرة للحياة والحق فيها، حتى لكأنه كان يرثي أمّة بأسرها، صاعداً، متسامياً إلى رثاء الذات ورثاء الجماعة.

وظاهرة المراثي في شعر درويش هي اختزال وتدريب مضمرين:

اختزال تجربة الفقد المتواصل في المشهد الفلسطيني، والتدريب على استيعاب الفكرة المهيمنة للموت الذي يحضر باكراً في اللحظة الحرجة من تظهير تحولات الشاعر الفنية الجديدة.

فالشاعر هنا يتحقق من جانب، ويتهدد، مصيرياً، من جانب آخر. كأن طبيعة كونية غامضة

صارت تشكل ملمحاً بالغ الخصوبة (يا للمفارقة) كي يصبح الكائن موجوداً في الدرجة العالية من الغياب، أو الاستعداد له، وفي درجة أخرى مماثلة من الحضور.

4

أرى في ارتباط كتابة درويش بنظام التفعيلة مسألة أعمق من مجرّد خيار فني، لأن موسيقى الشعر وإيقاعاته هي من صلب مكونات موهبة درويش الإبداعية أصلاً، وعنصراً جوهرياً من طبيعته الجمالية. وهي، أيضا، مكوّن أساسي في آليات علاقته باللغة بوصفها غناءً روحياً من جهة، ومصدراً لفعالية التوليد الجمالي من جهة أخرى.

وهذا ما جعل درويش، مع كوكبة من الشعراء العرب، يغْنون الشعرية العربية بثروة إيقاعية خصبة، جعلت الحوار الإبداعي حول الموسيقى الشعرية مرشحاً للمزيد من بلورة المعطيات التي سوف يحتاجها الفعل الشعري المتجدد في التجارب الراهنة والقادمة.

وحين أتحدث عن الإيقاع، فإنما أعني بالضبط المعنى الأكثر شمولاً ورحابة من مجرد المفهوم القسري للوزن والقوافي، أي الموسيقى العميقة الجوهرية، الكامنة في بنية اللغة قبل الشعر وبعده. وهي الموسيقى التي سيبتكرها كل شاعر بقدر موهبته ومعرفته، وصدقه مع المفهوم الكامل للشعر.

وإذا كان ثمة درس تعبيري تقترحه تجربة درويش على مستقبل الكتابة الشعرية العربية، فإنه ذاك الذي يتصل بالتجليات الجمالية الكامنة في الإيقاعية العالية والعميقة في آن، وطاقة التعبير في الموسيقى، باعتبارها جزءاً جوهرياً في التجربة الشعرية، وليس جرساً خارجياً لاستجداء حواس القارئ/ المستمع المباشر.

فالنص الشعري عن درويش، لا يصير مقروءاً ولا مسموعاً ولا نافذاً إلا إذا كان نشيداً، أو ضرباً من النشيد.

وفي هذا الدرس سوف يتوجب علينا أن نتوقف ملياً، ليس فقط لتأمل ودراسة معطيات تجربتنا الشعرية منذ لحظتها التحديثية المبكرة حتى الآن، ولكن، خصوصاً، لاستشراف ما تأخذنا إليه هذه التجارب الكثيرة الجديدة الراهنة، وهي تتكاثر (لئلا أقول تتفاقم) متراكمة، متسارعة، لاهثة، دون أن تعرف، في الواقع، إلى أين تذهب.

بهذا تضعنا تجربة درويش أمام أسئلتنا الشعرية مجدداً، وهو الشاعر الذي لم يكتب خارج الوزن، ولم يكن يرغب فيه، دون أن ينفي اجتهادات غيره أو يصادر حقهم في التجريب. وهذا ما يجعلني أميل إلى اعتبار درسه الشعري اقتراحاً مناسباً لمساءلة حركتنا الشعرية المعاصرة بأسرها، من حيث مفهوم الموسيقى في الشعر.

وهذه الخصائص كلها هي شبكة عناصر متداخلة مترابطة، كانت تتبلور في نهاية الأمر لتصنع سلسلة معطيات فنية، وضعتْ قصيدة درويش في قلب التحولات المتواصلة التي سوف تخضع لها تجربته الشعرية، في كلّ قصيدة جديدة يكتبها.

■■■



صحراء هيوستن

الشاعر في رحلته الأخيرة

أكرم هنية

في عامه الأخير، كان محمود درويش يدرك أن مواجهته الحاسمة مع الموت قد دنت .

وفي عامه الأخير، كان محمود درويش يواصل مراوغة الموت . كان كمن يريد تأجيل مواجهة يشعر أنها قد تكون نهائية وقد تكون خاسرة، أو كان كمن يريد أن يستعد لهذه المواجهة، وهو مدجج بمزيد من الشعر والأغنيات .

في عامه الأخير، وفي ما ربما كان جزءاً من تكتيك المراوغة، طاف محمود درويش أصقاع الأرض، وقبل دعوات كثيرة كما لم يفعل من قبل، فتنقل بين فرنسا، وايطاليا، وكوريا الجنوبية، والبوسنة، ولبنان، وسورية، والمغرب، وتونس، والأردن، وفلسطين . يقرأ أشعاره في أمسيات حاشدة لحضور منبهرين ينتمون لجنسيات وثقافات ولغات متعددة، يتسلم جوائز وأوسمة، يوقع إصدارات جديدة له بلغات متعددة، يجري مقابلات صحافية وتلفزيونية، وربما كان يواصل ما جاء في مناشدته للحياة : "على مهلك، انتظريني إلى أن تجف الثمالة في قدحي"، وربما كان

صحافي و قاص وكاتب من فلسطين / رام الله

يتلفت حوله بين الحين والآخر ليرى إن كان نجح في تضليل الموت، وفي نفس الوقت وفي كل الأوقات كان محمود درويش يواصل، وبتكثيف استثنائي، ممارسة مهنته الوحيدة، وهوايته الأثيرة: كتابة القصائد.

إنه الشريان الأبهر، إنه الكولسترول

ومنذ أن أجمعت مراجعات طبية عديدة في بيروت وباريس خلال العام 2007 على حرج حالته الصحية، ودرويش يدرك انه أمام خيارات صعبة. فقبل عشر سنوات خضع لعملية جراحية كبرى في باريس بعد أن عانى انتفاخا وتمددا في القسم الأسفل من الشريان الابهر (الأورطي). وأجرى الطبيب جان ميشيل كورمييه، أكبر جراحي الشرايين في فرنسا، وطاقمه بنجاح عملية لإزالة الجزء المصاب واستبداله، ولكن وبعد العملية، وخلال فترة استيقاظ محمود من التخدير حدثت مضاعفات تناثر خلالها (الكولسترول)، الموجود بنسب عالية وغير عادية على جدران شرايين محمود، نحو الساقين محدثا عدة جلطات. فلجأ الأطباء إلى وقف عملية الاستيقاظ، وإلى تنويم محمود اصطناعيا وجعل الرئة والكلى تعمل على أجهزة لعدة أيام، عملوا خلالها على مراقبة والحد من تأثير الجلطات إلى أن استعاد محمود عافيته.

وكانت توصية كورمييه لمريضه، الذي احتاج شهرا من النقاهة بعد العملية، أن يقوم بفحص كل ستة شهور لشرايينه.

وفي مراجعات صيف العام 2007، أكد الطبيب الفرنسي لدرويش حرج وضعه الصحي، كان هناك انتفاخ وتمدد في القسم العلوي من الشريان الأبهر، وكانت الأرقام مقلقة للغاية وتقترب من الخطوط الحمر .. خطوط الموت. وحذر الطبيب الفرنسي مريضه الشاعر، وقد نمت بينهما علاقة صداقة ومودة، بأنه يحمل في صدره لغماً قد ينفجر في أي لحظة. كان يتحدث عن خطر حقيقي يبدو قريباً، ولكن ليس وشيكاً.

هل تؤبِّنونَني حياً؟

وفي عامه الأخير كانت مجموعة ضيقة من أصدقاء محمود تدرك حرج وضعه الصحي. لذلك لم يكن صدفة أن يصدر الرئيس محمود عباس في خريف العام 2007 مرسوماً بمنح محمود درويش أرفع الأوسمة الفلسطينية، لتضاف إلى أوسمة وجوائز أخرى قدمتها له الثورة

الفلسطينية، ومنظمة التحرير الفلسطينية، والعديد من دول العالم، ولم يكن صدفة أن تقر الحكومة، وفي نفس الفترة، اقتراحات لرئيسها سلام فياض بإصدار طابع بريدي يحمل صورة الشاعر والبدء بإعداد كتاب يتضمن مختارات من أشعاره ليكون جزءا من منهاج المدارس، وأن تقرر بلدية رام الله، التي يسكن الشاعر، ويعمل فيها منذ أواسط التسعينيات، إطلاق اسمه على ميدان رئيسي وجميل من ميادينها. وكان ذلك ينطلق من رغبة في أن يرى الشاعر بنفسه تكريم شعبه له.

وكان محمود درويش يتقبل هذه المبادرات بابتسامات مقتضبة ويعلق ساخرا: هل تؤبنونني حيا؟.

قال ذلك عدة مرات، كان منها عندما شارك في شهر تموز في إعلان نتائج مسابقة اختيار المكتب الهندسي الفائز بتصميم الميدان الذي سيحمل اسمه في رام الله، وكررها عندما سلمه سلام فياض قبل أسبوع من سفره إلى هيوستن مجموعة من الطوابع البريدية التي أصدرتها السلطة والتي تحمل صورته.

ولكنه، وفي أعماقه، كان يشعر بسعادة ما، وباعتزاز لم يكن ينفيه، وبارتياح لم يكن يخفيه.

الشعر.. المغامرة المستمرة

وربما كان محمود درويش واحداً من قلة نادرة أتيح لها أن تشهد في حياتها تكريس منجزها ودورها في التاريخ. ورحل وهو مطمئن وواثق أنه حفر موقعه المخلد كشاعر كبير في الذاكرة الفلسطينية والعربية والإنسانية.

وإذ أدرك محمود هذه الحقيقة منذ سنوات عديدة، فان ذلك لم يدفعه إلى الاسترخاء، فبالنسبة له كان الشعر مهنته الوحيدة، وفرحه الوحيد، وهمه الوحيد، وعزاءه الوحيد، وصديقه الوحيد، وبالنسبة إليه فإن منجزه الشعري بقي، وحتى اللحظة الأخيرة قصيدة غير مكتملة قابلة للحذف والإضافة والتطوير، واقتراحا فنيا متجددا، ونصا مفتوحا قابلا للمزيد من المغامرة الفنية المتجددة المستمرة.

وإذ كان محمود درويش يدرك منذ سنوات طويلة تكرسه كرمز وطني لفلسطين، فانه وإن كان يعتز بالطبع بهذا التحقق، فقد رفض بعناد أن يصبح أسيرا له. كان يدرك ويعتز بأنه منشد الشعب الفلسطيني، وراويته المعتمد، وعنوانه الثقافي المكرس، لكنه لم يقبل بان يختزل في سياق وإطار

ورمزية نمطية تقيده، وتحد من مغامرته الفنية وتملي عليه شروطها، كان يريد أن يكون التصفيق للشعر وليس للقضية.

وكانت مغامرته تتمثل في أن يطور قصيدته باستمرار. ونجح، حيث حاول كثيرون دون نجاح، في أن يجعل الشعر، وهو ديوان العرب الأثير، ممارسة إصغاء لدى القارئ والمستمع. إصغاء يتطلب ما هو نقيض الممارسة التقليدية. فالإصغاء عملية تتطلب من المتلقي انتباها ويقظة وإعمالا لملكات العقل، وتحضه على الدخول إلى جو القصيدة ومناخاتها، فيخرج من التجربة مسكونا في أعماقه بمداراتها، بدلا من البقاء أسيرا لاستخدام حاسة السمع في تلقي قصائد الحماسة والمديح والهجاء والغزل التي تثير حواس المستمع، وتدفعه إلى التصفيق الذي يختتم عملية تفقد مفاعيلها شيئا فشيئا بعد الخروج من "سوق عكاظ" القصيدة.

قصيدة فقصيدة، وديوانا فديوانا، وعاما فعاما كان درويش يطور، بدأب وعناد، الذائقة الفنية لدى جمهور الشعر العربي، وكان يشعر بالسعادة ومغامرته الصعبة والجسورة والمكلفة واقتراحاته الفنية المدهشة تنجح أمسية حاشدة بعد أخرى فتثبت "جدارتها" الجماهيرية باستقطاب الآلاف، ونموذج حداثته المتفرد يتكرس قصيدة إثر قصيدة.

وفي سنواته الأخيرة التي كثف فيها إنتاجه، ابتداءً بـ "جدارية" التي نشرها العام 99 بعد عمليته الجراحية في باريس. كان درويش يبلغ في شعره، وبشعره، ذرى لم يبلغها أحد من قبل، ويرتاد آفاقا لم تلامسها كلمات قصائد من قبل.

كان يطرح أسئلة الوجود والحياة والموت، كان يدير عبر قصائده حوارا متواصلا وعميقا مع الموت، لكن هذه القصائد كانت في الوقت نفسه أناشيد عذبة في مديح الحياة. وفي غمار الأسئلة الفلسفية الصعبة كان يوشح ملاحمه الشعرية، وبرفق، بالسؤال الفلسطيني مانحا هذا السؤال الدرامي بعدا إنسانيا وكونيا، كل ذلك دون أن يتنازل عن سر الشعر: موسيقاه في البنى والفضاءات المتعددة للقصيدة.

وكان يصهر كل هذا المزيج في قصيدة تتكثف وتتنقى وتصفو وترق وتشف فتشع كماسة نادرة، وتنجح في الوقت نفسه في بناء علاقة حميمة مع المتلقي الذي عمل دوريش، في عملية ذات بعد تفاعلي متبادل، وعلى مر عقود، على تطوير ذائقته الفنية ترافقا مع تطور القصيدة الدرويشية.

ولم يعد الكثيرون يشكون من صعوبة فهم بعض قصائد درويش، كما في مرحلة سابقة في

السبعينيات، وأصبح الآلاف يصغون باستمتاع في الأمسيات إلى "جدارية" التي مثّلت أعلى قمم القصيدة الدرويشية، والتي أفصح الشاعر في مناسبات عديدة، كانت آخرها في أمسية عشائه الأخير في هيوستن، إلى أنه يعتبرها أهم قصائده.

ولم يكن غريبا أن تصل قصيدة درويش المترجمة بسهولة إلى أصحاب ثقافات أخرى. وأن تسجل دواوينه الاثنا عشر، التي ترجمها صديقه الياس صنبر باقتدار إلى اللغة الفرنسية، أرقاما عالية في التوزيع في مجال الإصدارات الشعرية في فرنسا. وعندما ذهب الشاعر إلى مدينة ايطالية في حزيران 2008 لأمسية دعي إليها منذ شهور، فوجئ بان موعدها يتزامن مع موعد مباراة كرة قدم للمنتخب الايطالي في بطولة كأس الأمم الأوروبية. وعندما حاول إقناع منظمي الأمسية بتأجيلها قالوا له إن القاعة محجوزة والتذاكر مباعة.

غير أن درويش عندما ذهب إلى أمسيته فوجئ، وسر، بقاعة مزدحمة على آخرها بحضور ايطاليين فخاطبهم، وهو عاشق كرة القدم المتحمس: ما الذي أتى بكم؟ لو كنت مكانكم لفضلت مشاهدة المباراة، قبل أن يبدأ أمسية ناجحة.

و عندما توجه إلى أمسية أخرى في المسرح الروماني في مدينة ارل الفرنسية قبل أسبوعين من سفره إلى هيوستن، كان ألفا شخص بانتظاره وبينهم كتاب عالميون بارزون. وتجاوب الحضور مع شعره، وهو يلقيه بالعربية، في حين يقوم ممثل فرنسي مشهور بقراءته باللغة الفرنسية مرفوقا بأعواد الثلاثي جبران.

كان الشاعر يؤكد، ويتأكد، أن رهانه الشعري نجح في أن يخترق اللغات والثقافات والتجارب المختلفة وأن قصيدته "تأنسنت" و "تكوننت" دون أن تفقد تلك الفتنة الغامضة وذلك السحر الخفي للشعر ودون أن تفقد قدرتها على الوصول والتفاعل الحي مع قطاعات واسعة في عصر غير شاعري على الإطلاق.

والدور المباشر . .

ولأن الشعر هو وطنه البديل في غياب تحقق الوطن، ومنفاه الطوعي في متاهات المنافي القاتلة و "أندلسه" و "جليله" المفقودين في الغربة الرمادية، فقد كان، وهو الخجول بطبعه، صارما وحادا في الدفاع عن حقه في كتابة الشعر. وكان أصدقاؤه المقربون يحترمون خصوصياته

فيدركون انه يتوجب عدم الاتصال به في أوقات معينة لأنه، وهو القارئ النهم، منكب على القراءات المتعددة، أو على كتابة قصائد ديوان جديد.

غير أن إخلاص محمود درويش وتكريس جل وقته لمشروعه الشعري، وهو المشروع الذي يشكل بصورة أو بأخرى راية من رايات النضال الوطني، لم يكن يعني انقطاعا عن ممارسة دور فاعل ومباشر في الحياة السياسية الفلسطينية. لقد كان يؤمن بالمشروع الوطني الفلسطيني بملامحه التقدمية والديمقراطية كما جسدته الثورة الفلسطينية، ومنظمة التحرير الفلسطينية، وظل كذلك حتى اللحظة الأخيرة من حياته.

وكان حاضرا في اللحظات التاريخية، والمنعطفات الخطرة، للدفاع عن هذا المشروع بقلمه وصوته، كما انه لم يكن يتردد في معارضة ونقد ما كان يراه خطأً من مواقف أو ممارسات أو سياسات.

وكان في جوهر مواقفه وعلاقته مع السلطة يعتمد على استقلاليته عن مختلف الفصائل، وعلى سطوة منجزه الثقافي الذي كرسه منشداً للشعب وقضيته، ومنحه سلطة معنوية كبيرة، وأيضا على تعففه الدائم، وحتى اللحظة الأخيرة، عن قبول المناصب، حيث اختير في إحدى دورات المجلس الوطني عضوا في اللجنة التنفيذية للمنظمة دون أن يكون حاضراً، وكان العمل الذي يرتاح إليه أغلب سنوات حياته هو تحرير مجلة "الكرمل" الفصلية الثقافية التي أرادها منبراً ومختبراً للتعريف بثقافات أخرى ولتطوير الكتابات النقدية.

وأذكر أنه في ربيع 1994 كنت ومحمود ضمن أعضاء وفد رافق الرئيس الراحل ياسر عرفات في زيارة إلى جنوب إفريقيا للاحتفال بنهاية الحكم العنصري، وتنصيب نيلسون مانديلا رئيسا للبلاد. وخلال الرحلة استدعاني الرئيس إلى حيث كان يجلس في الطائرة الكبيرة لمناقشة تشكيل أول حكومة فلسطينية، فقد كان استحقاق العودة إلى الوطن يقترب، وكان مطلوباً وفق الاتفاقات أن تبدأ منظمة التحرير بتسمية الوزراء الذين سيتسلمون الحقائب المختلفة، وبعد مناقشة مجموعة من الأسماء بادرني أبو عمار: طبعاً محمود درويش يستلم (وزارة) الثقافة.

ترددت للحظات قبل أن أُجيب: أخ أبو عمار، في التاريخ الحديث لشعبنا رمزان أنت ومحمود درويش، أنت الرمز الوطني والسياسي وهو الرمز الثقافي، محمود سيعود إلى الوطن، وربما كان من الأفضل أن يواصل إنجازه الثقافي بعيداً عن تعقيدات المرحلة القادمة.

لم يناقش أبو عمار كثيراً، على غير عادته، لكنه، كعادته، لم يستسلم على الفور وقال في النهاية: لنسأل محمود.

وكان الاعتذار هو رد محمود.

ولم يؤثر ذلك على الإطلاق على العلاقة الوثيقة بين أبو عمار ومحمود الذي كان استقال قبل شهور من تلك الرحلة من عضوية اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية مسجلاً علناً انتقاداته وملاحظاته على اتفاق أوسلو. غير أن هذه الانتقادات، التي ثبتت صحتها، لم تجعل محمود درويش يتردد لحظة في أن يحزم حقائبه في المنفى الباريسي كي يعود إلى ما هو مُتاح من أرض الوطن.

دون إضافة أو حذف كلمة واحدة

وفي سنوات عديدة في أواخر الثمانينيات، وأوائل التسعينيات، كنت أحضر خلالها اجتماعات اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير، بصفتي أمين سر اللجنة العليا للانتفاضة، أُتيح لي أن أُراقب عن كثب محمود درويش وهو يشارك في النقاشات، كان سياسياً بامتياز، وكانت مداخلاته، وهو أحد الأعضاء المستقلين في اللجنة، تتعلق بالشأن الوطني العام دون الانجرار لهموم وحسابات الفصائل التي كانت تجمع على احترامه. وأيضاً كان لدرويش إسهامه في صياغة الفكر السياسي الفلسطيني، خاصة عَبر صياغته "وثيقة الاستقلال".

وأذكر أنه عندما قدّم قانونيون إلى القيادة الفلسطينية، قبيل عقد دورة المجلس الوطني في العام 1988، مسودة أولى لصيغة "إعلان الاستقلال" تم رفضها على الفور، فقد كانت مطالعة قانونية جافة لا ترتقي إلى تاريخية اللحظة ومتطلباتها، فكان أن كلفت اللجنة التنفيذية والأمناء العامون للفصائل الشاعر بصياغة الإعلان، فباشر العمل دون توجيهات أو تحديدات معينة من اللجنة.

وأذكر عندما حضر محمود من باريس إلى تونس ذات يوم في خريف ذلك العام وهو يحمل مُسوّدة إعلان الاستقلال، وتوجه من المطار إلى بيت الصديق احمد عبد الرحمن حيث كنّا بانتظاره لتناول طعام الغداء. وعندما قرأنا نصه المدهش والمتوهج، التقطنا أنفاسنا ثم بدأنا نتمازح ونُناكف محمود: كم سيكون حجم التغيير الذي سيجريه أبو عمار على هذا النص الذي تحتشد فيه المواقف والرؤى؟ كم سيعمل قلمه الأحمر به؟ هل يقبل به الأمناء العامون للفصائل دون تغيير؟.

وعندما تقدم ياسر عرفات في الدقائق الأولى من فجر يوم 15 تشرين الثاني 1988 إلى منصة الخطابة في قاعة قصر الأمم في العاصمة الجزائرية ليتلو "إعلان الاستقلال" التاريخي فقد قرأ نص محمود درويش كما كتبه الشاعر دون إضافة أو حذف كلمة واحدة.

الطريق إلى هيوستن

كان محمود درويش يُدرك أن المراوغة مع الموت لا يمكن أن تطول، فقد كان يحمل في صدره لغماً قابلاً للانفجار في أي لحظة. كان عليه أن يختار بين انتظار انفجار اللغم أو الذهاب إلى جراحة خطرة.

لم يكن يتوقع أن يصغي الموت إلى مناشدته إياه في "الجدارية" لا تحدق يا قوي إلى شراييني لترصد نقطة الضعف الأخيرة"، ولم يكن يتوقع أن يستجيب الموت له فيكون:

"صديقاً طيباً" و"شفافاً بريداً واضحاً للغيب" و"قوياً، ناصع الفولاذ" و"فروسياً، بهياً، كامل الضربات" وأن يكون "صياداً شريفاً لا يصيد الظبي قرب النبع" وأن ينتظره "ريثما أنهي زيارتي القصيرة للمكان وللزمان".

وفي أوائل حزيران ذهب الشاعر إلى طبيبه الفرنسي مرة أخرى وكانت معه ليلى شهيد، الصديقة الذهبية، والملاك الحارس، واليقظ والصارم لمحمود خلال عمليته الأولى في العام 1998 وخلال مراجعاته الطبية المتعددة في باريس.

كان الطبيب قرأ جميع نتائج الصور والتحاليل الطبية، وتلفّت في بداية اللقاء نحو ليلى شهيد وسألها بالفرنسية: هل أقول له كل شيء؟.

فردّت ليلى بسرعة: بالطبع. ثم تلفّتت نحو محمود وأبلغته: سألني إن كان يجب إخبارك بكل شيء فقلت له: نعم.

واستمع الشاعر من طبيبه إلى تقديرات وخيارات مفزعة.

كان الطبيب يشعر بالقلق الشديد من سرعة انتفاخ وتمدد الشريان بأرقام تجعل من مجرد بقاء محمود حياً حتى تلك اللحظة معجزة من المعجزات، وتحدث عن احتمال انفجار الشريان في أية لحظة، كما تحدث عن مخاطر أي عملية جراحية يمكن إجراؤها. وأجاب بتفصيل مفزع عن أسئلة محمود التفصيلية، قال له إن الوضع في كلتا الحالتين سيئ وخطر.

فهناك خطر انفجار الشريان الذي قد يؤدي إلى الموت، أو إلى الإصابة بالشلل، كما أن للعملية مخاطرها، فقد يجد الجراحون أنه لا يمكن تغيير الجزء المصاب بسبب حجم الانتفاخ وطول التمدد، وقد يتناثر الكولسترول كما حدث العام 1998 ولكن، ولأن الخلل في القسم العلوي من الشريان الأبهر، فسيتناثر نحو منطقة النخاع الشوكي هذه المرة مسبباً الموت خلال ساعتين من الألم الشديد. . أو مسبباً الإصابة بالشلل.

سأله محمود: بماذا تنصحني؟

فأجاب الطبيب المخضرم: أنا لا أستطيع إجراء هذا النوع من العمليات، القرار يعود إليك. الجنرال ديغول عانى من نفس الحالة، وفضّل ألا يجري جراحة فتوفي نتيجة انفجار الشريان، ولكن القرار يعود لك وحدك.

وعندما ألحّ محمود في السؤال، رد كورمييه محاولاً انتقاء كلماته، وهو يدرك مكانة درويش، ويكنُّ له مودة فائقة: إنها حياتك، أنت وحدك القادر على اتخاذ القرار حول إجراء العملية، أنت وحدك تقرر. . ما هو الشيء الأكثر أهمية في حياتك الآن؟

فرد محمود: أن أنجز الديوان الذي أعمل عليه.

وقال له الطبيب: لذلك أقول لك أنت وحدك من يستطيع اتخاذ القرار.

وخلال الحوار قال له: إذا قررت إجراء العملية هناك جرّاح وحيد في العالم أنصحك بالذهاب إليه، إنه طبيب عراقي في أميركا، هو الدكتور حازم صافي في هيوستن. إنه الأفضل في العالم.

وفي الأسابيع التي تلت كان اسم حازم صافي يتردد على ألسنة أطباء آخرين تحادث معهم محمود في عمان وبيروت وأميركا وأجمعوا على أن هيوستن وصافي هما الخيار الأفضل. وفي تلك الأسابيع كان قلق أصدقائه المقربين يتصاعد، وكان كثيرون منهم يحثون محمود على استنفاد كل السبل الطبية، فيما كان آخرون يشددون على المخاوف من إجراء العملية. وإذ كان كثيرون يشعرون بالحرج أحيانا في مناقشة الموضوع بالتفصيل مع محمود بكل ما يعنيه من احتمالات، فقد كان يدرك تماما ما يدور في أنفسهم من هواجس ومخاوف عليه. وعندما أخذ صديقه غانم زريقات يُكثر ويُبكّر من اتصاله الصباحي بمحمود في عمان، رد عليه مرة ضاحكاً: اطّمَن، لساني عايش.

كان هاجس محمود وخوفه الأساسي أن يصاب بالشلل نتيجة العملية، وربما كان يخشى أن تعجز يده عن امتشاق قلمه لكتابة قصائده، وهو بالمناسبة لا يكتب إلا بقلم حبر سائل. وأسرّ لي ذات يوم في تموز الماضي: صرت كلما استيقظت في الصباح أشعر للحظات أنني مصاب بالشلل، وأنني عاجز عن إنزال قدميّ على الأرض.

وبدأ محمود مراوغة جديدة، بدأ يتحدث عن الذهاب إلى هيوستن لإجراء فحوصات فقط: ربما يكتشف الأطباء أن قلبي لا يتحمل إجراء هذه الجراحة، ربما حددوا موعداً للعملية بعد شهرين، ربما اكتشفوا أن لا فائدة ترجى من إجراء الجراحة.

وبدأ يقنع نفسه ويقنعنا بذلك: العملية ليست حتمية. لكن التواطؤ الصامت بيننا على قبول تفسيراته واحتمالاته كان يبدو فاضحاً وهشّاً أمام عينيه وعيوننا.

كان واضحا أنه قرر أن يستنفد الفرصة الطبية الأخيرة لتفادي الموت بدلا من من أن ينتظره.

وقد كانت 2008 سنة صعبة لمحمود توجه خلالها عدة مرات إلى الجديّدة وقضى هناك مدداً طويلة، فقد خضع شقيقه الأكبر لجراحة في الشرايين أيضاً، وبعده جاء دور شقيقه زكي ليجري جراحة مماثلة "فقد ورثت عن عائلتي خللاً في الشرايين وضغط دم مرتفع"، ثم جاء دور حورية أشهر الأمهات العربيات لتدخل المستشفى. وقال لي ونحن نتأهب للسفر إلى هيوستن: كانت سنة سيئة، أحمد ثم زكي ثم أمي . . والآن جاء دوري.

وفي أواخر شهر حزيران كان محمود درويش قد اتخذ قراره: الذهاب إلى هيوستن. وكان عدد من الأصدقاء يجمعون له المعلومات اللازمة، وبدأت الإجراءات العملية للسفر.

كان أن تفاهمنا أن أصحبه أنا وعلي حليلة، إلى هيوستون، وعلي، الإنسان الحسّاس، والمهندس والمقاول الناجح المقيم في عمّان، يرتبط بصداقة قديمة مع محمود، وتعمّقت مع إقامة محمود فترات طويلة في عمان خلال السنوات الأخيرة.

حدّد محمود المواعيد، اتفق على مراجعات مع الدكتور حازم صافي وطاقمه في 22 تموز. وقدم إلى رام الله في أوائل حزيران ليقدم طلب تأشيرة الدخول إلى الولايات المتحدة. ووفق قوانين تم تفعيلها مع إنشاء وزارة الأمن الداخلي في الولايات المتحدة بعد "غزوات" أسامة بن لادن في مانهاتن وفرجينيا، فقد تم تشديد إجراءات منح التأشيرة لأعضاء منظمة التحرير الفلسطينية، حيث تحظر قوانين اعتمدت سابقاً دخولهم الأراضي الأميركية إلا باستثناء خاص.

وحث أبو مازن الأميركيين، وكذلك فعل سلام فياض، على سرعة إصدار التأشيرة، ووعدت وزارة الخارجية الأميركية، مؤكدة أنها تعرف مكانة درويش كـ "أيقونة" للشعب الفلسطيني، ببذل كل جهد لدى وزارة الأمن الداخلي لتسريع الإجراءات.

كانت خطة محمود، وقد جاء ثانية إلى رام الله في أواخر حزيران لحضور أمسيته الشعرية في أول تموز في قصر الثقافة، معلنا انطلاق احتفال المدينة بمئوية إنشاء بلديتها، أن يبقى فيها حتى العاشر من تموز حيث يكون قد حصل على التأشيرة فيسافر إلى فرنسا في 12 من الشهر نفسه لحضور أمسية في مدينة ارل ثم ينتظرني لألتحق به في باريس في 19 تموز لنتوجه بعدها بيوم إلى هيوستن حيث سيكون علي بانتظارنا .

وفي مساء اليوم نفسه الذي وصل فيه إلى عمان قادماً من رام الله بعد أن تأخرت الفيزا تلقى اتصالا بأنها أصبحت جاهزة. ولما كانت العودة إلى رام الله صعبة عليه، فقد أجّل مواعيد هيوستن إلى 30 تموز وقرر أن يعود إلى رام الله بعد أمسيته الفرنسية ليحصل على التأشيرة فنسافر معا من عمان إلى باريس في 28 تموز ومنها في 29 إلى هيوستن حيث سيكون علي قد عدل برنامجه ليكون بانتظارنا في الموعد الجديد. وعندما طلبت موظفة شركة الطيران في رام الله ولأغراض إصدار التذاكر أن نحدد موعدا افتراضيا ما لعودتنا من هيوستن يمكن تغييره في ما بعد اختار محمود تاريخ العاشر من آب . . . الذي سيصادف، بعد ذلك، اليوم التالي لرحيله.

وفي يوم ذهب في زيارة سريعة إلى الجديدة لوداع عائلته قبل أن يسافر إلى عمان، وليبلغ أمه أنه ذاهب للعلاج في أميركا، حيث قد يجري جراحة "بسيطة"، تساءلت حورية اليقظة اللمّاحة رغم تقدم سنوات العمر : إذا كانت بسيطة، لماذا تعملها في أميركا؟.

ولم يقل لي محمود ماذا كان جوابه.

القصيدة الأخيرة

وفي يوم من أواخر أيام حزيران اتصل محمود من عمّان: هل تريد قصيدة جديدة لنشرها في "الأيام"؟ . . سأجيء غداً.

وفي مساء اليوم التالي كان يسلمني مسوّدة قصيدته الأخيرة "لاعب النرد"، وكان واضحاً انه يعتزّ بها كثيراً، وفي حين بدأت بقراءتها قراءة أولى كان محمود منشغلاً بقراءة قصاصات

صحف على مكتبي ليبادرني بالسؤال:

ها . . ما رأيك؟

أصابتني القصيدة بالجزع، بَدت لي إعلانا عن توقع الموت وقبوله ونحن نتأهب للسفر إلى هيوستن، حاولت إعطاء انطباعات عامة، تحدثت عن ملحمية القصيدة. وتحدثت عن سطور ومقاطع قلت إنني أعتقد أنها ستصبح معروفة ومتداولة مثل:

"والوحي حظ المهارة إذ تجتهد" و "لا أقول السماء رمادية/ بل أُطيل التفرُّس في وردة/ وأقول لها: يا له من نهار!" و "السراب كتاب المسافر في البيد/ لولاه، لولا السراب لما واصل السير بحثا عن الماء"، وطرحت أسئلة حول مقاطع أخرى، ثم قلت إن القصيدة تحتاج لقراءة معمقة.

عندما كرّر سؤالي هاتفياً صباح اليوم التالي، راوغته بالحديث مجدداً عن البنية الملحمية للقصيدة ثم جرؤت أن أقول له: ما الذي يحدث؟، إنها "أنتي" (نقيض وضد) الجدارية.

في "الجدارية" قلت: هزمتك يا موت الفنون جميعها، وفي "لاعب النرد" تختتم بـ: من أنا لأخيب ظن العدم.

رد محمود سريعاً: لا أحد يستطيع قهر الموت.

أضفت بتردد: هل كتب محمود الشاعر "الجدارية"، وتولّى محمود الإنسان كتابة "لاعب النرد"؟

فردّ: يبدو كذلك.

وفي مساء اليوم نفسه والذي سبق موعد أمسيته في رام الله كان في "الأيام"، يُدقق، وهو الشاعر الكبير، القصيدة بعد أن تمّت طباعتها تمهيداً لنشرها في "أيام الثقافة"، ويُحدّثني والزميل غسان زقطان عن برنامج أمسيته. فمحمود درويش، وككل المبدعين الحقيقيين الكبار، يبقى حتى آخر لحظة يتهيّب أية أمسية ويتعامل معها وكأنه يواجه الجمهور لأول مرة. فكان يريد ترتيب موعد مع الثلاثي جبران للاتفاق حول تفاصيل مرافقتهم الموسيقية لقصائده، وكان مهتماً بمحاولة تدبير تذاكر لأشخاص اتصلوا به بعد أن نفدت البطاقات خلال ساعة من طرحها، وكان مهتماً بإيصال بطاقة لشاب يدير متجراً يتعامل معه في رام الله. وكان يتحدث عن برنامج الأمسية عندما قال: سأختتم بـ "لاعب النرد"، فاعترضت وغسان، وقلنا: "حرام" أن يخرج الجمهور في أجواء حزينة كتلك التي ستولدها القصيدة. وناكفته ضاحكاً: لماذا لا تختتم بـ "سجّل أنا عربي"

الجديدة؟، فابتسم ووافق على قراءة "على هذه الأرض ما يستحق الحياة" ولكن ليس في الختام الذي خصّصه لـ "غيتارتان".

في أمسيته الأخيرة في فلسطين بدا متوهجاً، استقبله جمهور حاشد متحمس بالتصفيق وقوفاً لدقيقتين . وبعد الأمسية بدا منتشياً وراضياً.

انتصار "تفاوضي صغير"

وعندما توجهت إلى عمان في 27 تموز للالتحاق به والتوجه معاً إلى باريس، كان لا بد لتفاصيل من سريالية الحالة الفلسطينية أن تقترح نفسها، فعلى الجسر أبلغني الجنود الإسرائيليون أنني لا استطيع السفر لأن تاريخ ميلادي المسجل في بطاقة هويتي وجواز سفري يختلف عن التاريخ المحفوظ لديهم في جهاز الكمبيوتر. وعندما أكدت لهم أنني أعرف تاريخ ميلادي جيداً وأحتفل به كل عام وأنني سافرت، بتاريخ الميلاد نفسه، عشرات المرات خلال السنوات الماضية اصطدمت بردٍّ واحد: غير ممكن.

وبدأ مسؤولو الارتباط الفلسطيني اتصالاتهم دون بارقة أمل، وكان محمود، الذي ينتظرني للغداء مع الصديقين ياسر عبد ربه، وصبيح المصري، يتصل بين وقت وآخر ليطمئن، أخذت الساعات تمر وبدأت أشعر بالقلق من احتمال عدم تمكني من الوصول إلى عمان لركوب الطائرة التي تغادر فجر اليوم التالي. وكان هناك خيار غرائبي آخر .. أن أستصدر بطاقة هوية من دائرة الداخلية في أريحا بتاريخ الميلاد المسجل لدى الإسرائيليين لأتمكن من العبور ثم أقوم بتصحيح الخطأ وتثبيت التاريخ الحقيقي بعد عودتي.

ولكن وبعد ثلاث ساعات ونصف، وافق الإسرائيليون على أن أعبر هذه المرة "فقط" بتاريخ ميلادي المسجل في بطاقة الهوية وجواز السفر، وكانت الساعة تجاوزت الثانية والنصف عندما كنت أعبر الجسر وأبلغ محمود عَبر الجوال: لقد حققت إنجازاً تفاوضياً، وافق الإسرائيليون على الاعتراف بتاريخ ميلادي.

ولكن الوقت كان متأخراً لألحق بموعد الغداء.

في نهاية النهار الذي قضيناه في باريس، التقينا صبحي حديدي الكاتب الناقد، والصديق المقرب لمحمود لتناول العشاء على رصيف مطعم قرب الفندق الصغير الذي اعتاد محمود النزول فيه في حي سان جيرمان، واحتل موضوع العملية حيزاً كبيراً من الحديث.

وإذ كان محمود معروفاً بدقته الشديدة في ترتيب الأمور وإنجازها، فإن طبيعة رحلتنا هذه المرة جعلته يدقق بصورة أشد، فقد أصر، رغم نصائحي والإشارة لخبراتي، على أن نذهب إلى المطار في ساعة مبكرة جداً حتى لا تعيقنا أية إجراءات للتفتيش. فكان أن وصلنا إلى المطار في الساعة السابعة صباحاً، وكان أن وجدنا جميع الإجراءات تتم بسرعة قياسية، فنظرت إليه شامتاً وحانقاً وهو يبتسم عندما كنا نجلس في إحدى الصالات، وقد أنجزنا كل ما هو مطلوب من إجراءات، كي ننتظر إقلاع الطائرة بعد ثلاث ساعات كاملة.

و تأهّبنا في الطائرة الفرنسية المتجهة مباشرة إلى هيوستن لرحلة طويلة تستمر عشر ساعات في وقت غير مناسب للنوم. أخرجت رواية "واحة النخيل" لبهاء طاهر من حقيبتي وبدأت قراءتها. فتطلع محمود وأشاد بالرواية ثم انشغل بتقليب صفحات عدد من مجلة "وجهات نظر"، ولكني لاحظت انه يتجنب قراءات عميقة فلم يخرج أياً من عدة روايات مترجمة كان يحملها في حقيبة يده واكتفى بقراءة صحيفة "الهيرالد تريبيون". كان موعد المواجهة يقترب.

خلال ساعات الرحلة الطويلة، وفي الأوقات التي لم نتمكن فيها من النوم، تحادثنا حول أشياء كثيرة، عن مشاقّ السفر، عن تعثّر المفاوضات، عن أمسية رام الله، عن مغنّيه الأثير: محمد عبد الوهاب، عن حر ورطوبة هيوستن، عن شرائح اللحم (الستيك) التي تشتهر بها ولاية تكساس، وقمنا بـ "النميمة" الضاحكة على أصدقاء مشتركين. كنت أريد تجنب أي حديث عن العملية واحتمالاتها، وكنت أصدّ الموضوع برفق كلما أثير. هناك شيئان مؤكدان.. ستكون في أفضل مستشفى في العالم، وفي رعاية أفضل أطباء في العالم.

الدخول إلى صحراء هيوستن

وقد أثمرت توصية السلطة الفلسطينية فتم تسهيل وتسريع إجراءات الدخول في مطار هيوستن التي كنا نحسب لها كثيراً، واستقبلتنا لفحات الهواء الساخن اللزج ونحن ننطلق، وعلي حليلة، الذي كان بانتظارنا إلى الفندق في هذه المدينة الصحراوية مترامية الأطراف.

نزلنا في فندق يقع في شارع فانين، وبدأنا نكتشف أننا نقيم وسط منطقة واسعة تضم عدة شوارع تسمى المركز الطبي وتضم عشرات المستشفيات والعيادات، وكان منظراً عادياً أن نجد خلال سيرنا في الشوارع المحيطة بالفندق أطباء وممرضين بأرديتهم المميزة يتنقلون من مبنى إلى

آخر، ومن شارع إلى آخر إن لم يستخدموا جسوراً علوية مغطاة تصل بين عديد المراكز الطبية، وكنا نجد العديدين منهم، وقد خرجوا إلى الشوارع لتدخين السجائر في مدينة، كبقية المدن الأميركية، تحظر التدخين في المباني والفنادق والمقاهي والمطاعم.

وعلمنا أن "صناعة" الطب في هيوستن. وهي من أهم مدن ولاية تكساس وتمتد على مساحات شاسعة وتعد بملايينها الأربعة رابع أكبر المدن الأميركية، تشغل 70 ألف شخص وتجذب لمستشفيات المدينة آلاف الباحثين عن العلاج من مختلف دول العالم، . وكان الفندق الذي أقمنا فيه تابعاً لشبكة ماريوت الشهيرة ويحمل اسم "ماريوت المركز الطبي" وتؤدي إحدى طرقاته الداخلية إلى مستشفى مجاور، في حين يقودك جسر مغطى كي يحميك من الحر والرطوبة إلى مركز طبي آخر. وكنا نرى الكثيرين من المرضى العرب والأوروبيين والآسيويين في ردهات فندقنا الذي تؤدي إحدى طرقاته الداخلية إلى أحد المستشفيات.

وعلمنا أن الفضل الكبير في نمو وتطور "صناعة" الطب والعلاج في المدينة يعود إلى طبيب القلب الشهير مايكل دبغي اللبناني الأصل، وأن حازم صافي هو أحد تلاميذ دبغي الذي توفي قبل ثلاثة شهور عن 99 عاماً.

وبما تتطلبه وتنميه الهندسة من ملكات، كان علي قد استكشف المحيط وابلغنا أن المستشفى الذي ستجري المراجعات الطبية فيه يبعد عن الفندق مسيرة خمس دقائق على الأقدام. وإذ حلّ محمود في الغرفة رقم 1118 متوسطاً غرفتينا، فقد توجهنا مساءً لتناول شرائح من ستيك تكساس الشهير.

وفي ظهيرة يوم الأربعاء قادنا علي سيراً على الأقدام إلى مستشفى ميموريال هيرمان، وكان لقاؤنا الأول مع منسّقة الفريق الطبي للدكتور صافي. ووجدنا أنفسنا أمام منى غزال وهي سيدة لبنانية درست الطب، ولم تمارسه، وتثير انطباعات قوية لدى محاوريها بدقتها وكفاءتها. ولم تضع منى دقيقة واحدة فبدأت بالحديث بالتفصيل عن وضع الشاعر الصحي من خلال التقارير التي كان بعثها. وتحدثت عن العملية المرتقبة، وأبلغت محمود بأن موعد إجرائها تحدد يوم الاثنين القادم. كان محمود يبتلع المفاجأة وهو يعلق: بهذه السرعة، وعندما ذهب ومنى للقاء قصير مع الدكتور صافي كان موعد العملية قد ثُبّت . . يوم الاثنين القادم (4 – 8).

وعندما كانت منى تزودنا بالتفاصيل، اكتشفنا أن طاقم الأطباء المشرف، بجانب الدكتور

صافي، الذي أجرى نحو ثلاثة آلاف عملية ناجحة في الشرايين. يضم مازن غانم وهو طبيب فلسطيني لامع هاجر وهو في السادسة مع عائلته من رام الله إلى هيوستن قبل أكثر من أربعين عاما، وأن مسؤول العناية المكثفة طبيب سوري ونائبه لبناني أما طبيب الأعصاب فعراقي.

وهتف محمود: ألا يوجد أميركيون في هذا المستشفى؟

فردت منى ضاحكة: هناك طبيب التخدير وأفراد طاقم التمريض.

وبعد لقاءات استمرت نحو ثلاث ساعات نهضت منى: الآن سنبدأ الفحوصات. وأبلغت محمود: سأكون معك منذ الآن وحتى تغادر هيوستن بالسلامة.

وعندما سرنا مسافات طويلة في الردهات الرابطة بين أقسام المستشفى متوجهين إلى مختبر لإجراء فحص دم، تساءل محمود: ألسنا مستعجلين؟

فتوقفت منى عن السير وقالت: أستاذ محمود، إذا شعرت أننا نتعجل الأمور يمكن أن نتوقف وأن نؤجّل كل شيء، أنت لست في وضع صحي طارئ.

لكن الشاعر كان قد اتخذ قراره: لنستمر.

وخلال أيام الأربعاء والخميس والجمعة أجرى محمود الفحوصات المتعددة اللازمة للعملية وأهمها مع طبيب القلب مازن غانم الذي أبلغنا أنه ينتظر نتائج التحاليل والصور قبل إصدار حكمه على مدى قدرة القلب على تحمّل إجراء عملية جراحية كبرى في الشريان الأبهر.

هل أنت the محمود درويش؟

كنا حريصين خلال إقامتنا في هيوستن على حصر اتصالاتنا "الاجتماعية" في مدينة تضم عشرات آلاف الفلسطينيين والعرب في أضيق نطاق ممكن، فلا وقت ولا مزاج للنشاطات الاجتماعية. ولكن كان مستحيلاً ألا يهتف شاب فلسطيني في أحد أقسام الاستقبال في الفندق مرحباً بفرح بـ "شاعرنا الكبير" عندما لمح محمود لنكتشف أنه قدم قبل شهر فقط من نابلس للالتحاق بشقيقه والعمل في هيوستن، ولم يكن ممكناً للشاعر إلا أن يتوقف ونحن نسير في أحد المجمعات التجارية عندما توقف أمامه شاب ذو ملامح عربية ليسأل بتهذيب شديد: الأستاذ محمود درويش؟، فيرد محمود بالإيجاب، ويسأله عن جنسيته فيجيب بأنه طالب سعودي، ويحيي الشاعر ثم يمضي في طريقه، أو أن نواجه بنظرات دهشة من فتاة عربية، سودانية الأب

وسورية الأم، تعمل في أحد أقسام المستشفى وهي تنقل عينيها بين أوراق في يديها وبين الشاعر لتسأل بتردد: هل أنت the محمود درويش؟.

وإذ كنا نقضي أغلب أوقاتنا في الفندق، إلا عندما نذهب لتناول العشاء في أحد مطاعم المدينة، فقد راقب محمود ساخراً وشامتاً فشل محاولاتي المتكررة وأنا أسأل أشخاصاً عديدين عن كيفية إيجاد الصحف العربية الدولية اليومية في هيوستن، وهو الذي يتهمني دوماً بأنني أحرص وقبل كل شيء على شراء "كيلو" من الجرائد كل صباح عندما أكون مسافراً خارج البلاد، وراقب ضاحكاً فشلي عندما أبلغتني إدارة الفندق بأنه لا يمكن تقنياً أن توفر لنا مشاهدة محطتي "الجزيرة" و "العربية" على أجهزة التلفزيون في غرفنا.

غير أن فشلي المتلاحق كان مفيداً، فقد رحم الشاعر ووفر عليه أن يشاهد وأن يقرأ بالتفصيل، في أيامه الأخيرة، الفصول المخزية والمحزنة للصدامات التي شهدها حي الشجاعية بغزة في تلك الأيام.

وتسرّب خبر وجود محمود إلى عدد محدود من العرب في هيوستن عَبر أصدقاء مشتركين في عمان ورام الله أرادوا أن تتوفر للشاعر كل عناية ممكنة، وعندما لبينا، يوم الجمعة، دعوة فاروق العطّار المهندس العراقي، وزوجته الفلسطينية ريما السختيان من نابلس، المقيمين منذ نحو أربعين عاماً في هيوستن، إلى حفل عشاء فوجئ محمود وعلّق ضاحكاً: كان هناك 50 مدعواً بينهم 60 طبيباً.

وفي تلك الأمسية كان جميع الحضور يلتقون للمرة الأولى في حياتهم الأسطورة الحية، وكانت هناك كلمات مؤثرة لمدرسة جامعية فلسطينية تقيم في هيوستن عندما تحدثت لتصف ما يعنيه محمود درويش لهم "كيف جعلتنا نعتز بفلسطينيتنا وعروبتنا، وكيف علمتنا أن نحب وطننا". وكان لافتاً في هذا الحشد الذي ضم فلسطينيين ولبنانيين وسوريين ومصريين وعراقيين تتوزع قصص نجاحهم في الغربة الأميركية بين الطب والتجارة والصناعة أن بعضهم كان من الشباب الذين ولدوا في هذه المدينة وكانوا حريصين على أن يقتربوا ويتعرّفوا على الشاعر النجم.

وبدا محمود الذي يضيق عادة بالأعداد الكبيرة مرتاحاً ومنسجماً خاصة مع الجيل الشاب. وكان لزاماً عليه أن يجيب عن أسئلة معتادة حول الأوضاع الفلسطينية، فكان أن أبدى مخاوفه الشديدة على المشروع الوطني، وإذ أعاد انتقاداته لاتفاق أوسلو، عبّر عن تشاؤمه بإمكانية

التوصل إلى شيء في المفاوضات بسبب الموقف الإسرائيلي، وأعاد في الوقت نفسه تأكيد موقفه الحاسم ضد الأصولية والظلامية متحدثاً بمرارة عمّا ألحقته وقائع انقلاب غزة من تشويه بالشخصية الفلسطينية ومن إضرار بالقضية الوطنية.

واستقطع محمود خلال السهرة وقتاً للحديث عن جراحته المقبلة مع ماهر ناصر وهو طبيب لبناني لامع يعمل في هيوستن منذ عقود ويقترن بالفلسطينية فاطمة الدجاني من غزة، ومع طبيب آخر هو العراقي عزيز الشيباني الذي اكتشفنا أنه طبيب الأعصاب في فريق الدكتور صافي.

غير أن اتصالاً جاءني من الدكتور مازن غانم خلال العشاء كان مقلقاً جداً لمحمود. قال غانم إن نتائج تصوير قلب الشاعر أظهرت انسداداً في شريانين رئيسيين ما يتطلب إجراء "قسطرة" للتعرف على وضع القلب قبل إجراء العملية، وهو ما كان يخشاه محمود الذي كان يتحدث كثيراً عن مخاطر "فرقعة" الكولسترول المحتملة خلال إجراء القسطرة وتناثره وصولاً إلى الدماغ.

كان هذا مصدر خوف محمود الأساسي، وفي حين أصبح أقل قلقاً من العملية الجراحية في الشريان، فقد أصبح مسكوناً بقلق شديد إزاء "القسطرة".

وعندما دعانا مازن غانم وعقيلته، مساء السبت، إلى عشاء في غرفة خاصة في مطعم جميل، بحضور الدكتور صافي ومساعده انتوني الفلبيني الأصل وعقيلتيهما، فإن الحديث دار حول مواضيع كثيرة كان أقلها حظاً العملية المنتظرة، تحدث مازن وزوجته بفرح عن ابنيهما اللذين يقضيان إجازة صيفية ممتعة في رام الله، وتحدث صافي عن ذكرياته العراقية وعن والده المقيم في عمان، ودارت الأحاديث عن فلسطين والعراق وإسرائيل واوباما وماكين ومايكل دبغي والأدب والشعر ونعوم تشومسكي. وعندما تطرق محمود إلى "القسطرة" رد مازن، الذي سيجريها يوم الثلاثاء، ضاحكاً، باللهجة العتيقة لأهل رام الله: أستاذ محمود.. أنت خايف من "الخريص" (السلك) تبعي، ومشْ خايف من العملية الكبيرة؟.

وبدا محمود بعدا لعشاء مرتاحاً، وأقلّ قلقاً.

وحاولت وعلي، خلال أيام انتظار "القسطرة"، اقتراح القيام بنشاطات محددة، لكن محمود لم يكن متحمساً، ولكننا نجحنا بإقناعه ذات صباح، قبل أن يشتد الحر والرطوبة، بالسير نحو نصف ساعة إلى حديقة في نهاية شارع الفندق، حيث جلسنا هناك لنصف ساعة أخرى. واقتنع بناء على إلحاحنا بالذهاب مرتين إلى "غاليريا مول".

وعندما كنا نسير قرب فرع لمكتبة "بوردرز" في المجمع التجاري الضخم، اقترحت عليه دخولها للبحث عن دواوينه المترجمة إلى الانجليزية، والتي ترجمها فادي جودة (ابن عائلة فلسطينية هجرت من اسدود في عام النكبة) وهو طبيب شاب يعمل في هيوستن، وهو أيضاً يكتب الشعر باللغة الإنجليزية، وفاز مؤخراً، بجائزة من جامعة أميركية مرموقة على ديوانه الأول، ولسنوات كانت علاقته بمحمود عبر الهاتف فقط، وكان لقاؤهما الأول والأخير في هيوستن عندما جاء لمقابلة محمود وقضينا معاً عدة ساعات.

تردد محمود في الاستجابة لاقتراحي: ستجد هنا الكتب الأكثر مبيعاً في أميركا، لن تجد دواوين الشعر.

وعندما كنا نتفحص قسم الشعر لم نجد دواوين محمود، لكن علي كان قد توجه إلى موظف المكتبة يسأل عن دواوين درويش، ليجدها الموظف له على جهاز الكمبيوتر جاهزة لإحضارها عند الطلب، وصافح الموظف الشاعر بحرارة عندما عرف انه صاحب هذه الدواوين. واقترحت عليه: لنطلب شراء أربع نسخ من كل ديوان لإهدائها للأطباء الرئيسيين بعد العملية. فرد بسرعة: بعد العملية.. بعد العملية.

"هيوستن.. لدينا مشكلة":

في انتظار "القسطرة" و "إدوارد"

وفي يوم الأحد توجهنا مساء إلى مدينة غالفستون الواقعة على خليج المكسيك، والتي تبعد 80 كيلومتراً جنوب هيوستن، حيث يمكن مشاهدة مصافي النفط، والمنصات البحرية حيث تنتج تكساس 22 % من النفط الأميركي. غير أن التجربة كانت محبطة عندما وجدنا مياهاً بألوان قاتمة، وعلمنا أن رؤية اللون المألوف لمياه البحر تحتاج إلى الإبحار خمسين كيلومتراً في عرض البحر، وعندما لم نجد أماكن في عدة مطاعم مزدحمة بالمتنزهين في عطلة نهاية الأسبوع توجهنا إلى كيما وهي مدينة مجاورة أخرى لتناول طعام العشاء في أحد مطاعمها.

في طريق العودة إلى هيوستن كانت اللوحات الإرشادية الضخمة على جانبي الأوتوستراد، الذي يمكن منه رؤية منشآت وكالة ناسا الفضائية الأميركية على بعد، تعلن: هناك عاصفة استوائية في طور التكوين.

وكان أن بدأنا نعيش تجربة تعرض منطقة أميركية إلى إعصار تحدد موعد وصوله إلى هيوستن يوم الثلاثاء، موعد إجراء القسطرة. وعلى شاشات المحطات الإخبارية المختلفة كان موضوع إعصار "إدوارد" القادم هو الخبر الرئيسي وموضوع المؤتمرات الصحافية المتلاحقة للمسؤولين في المدينة والولاية على مدار الساعة، و ذكرنا إقبال الأميركيين على المتاجر لشراء وتخزين السلع بتدفق المواطنين في مدن الضفة لتخزين السلع قبيل الاجتياحات الإسرائيلية وحظر التجول، وكانت الشرائط الإخبارية للمحطات تحمل عشرات الإعلانات عن إلغاء نشاطات وبرامج في العديد من الجامعات والمراكز بسبب الإعصار المنتظر، وتحذيرات من السير في شوارع معينة، وكان مذيعو النشرات الجوية هم النجوم الذين لا يغيبون عن شاشات التلفزيون ليقدموا للمشاهدين توقعاتهم عن درجة قوة الإعصار والأماكن التي ينتظر أن يضربها.

أفكر بكتابة وصيتي

وخلال تلك الأيام، كانت هواتفنا الخلوية، نحن الثلاثة، لا تكف عن الرنين، كان العشرات يتصلون باستمرار للاطمئنان على سير الأمور، اتصالات من رام الله والجديدة وحيفا وعمان وبيروت وباريس والقاهرة ولندن وتونس وغيرها من عواصم ومدن العالم.

وفي تلك الأيام، كان محمود يكافح هواجسه ومخاوفه بالمزاح مع الأطباء والممرضين عند إجراء الفحوصات، وبالسخرية السوداء أحياناً مع أصدقاء، وفي أحيان كثيرة كان يُعبّر لهم عن قلقه الشديد من القسطرة واحتمالات تناثر الكولسترول، ولكنه كان، رغم القلق، هادئاً ودافئاً ومرحاً وهو يرد على الاتصالات الهاتفية، ولم ينس أن يتصل بالجديدة ليطمئن على سير زفاف ابنة شقيقه زكي.

وذات صباح هبط "نؤوم الضحى" مبكراً إلى لوبي الفندق، حيث اعتدنا الثلاثة أن ننتظر بعضنا البعض لتناول الإفطار، وألقى التحية ثم ذهب ليحضر فنجان قهوة من متجر خاص في اللوبي ليعود ويبلغنا متجهماً: الليلة زارني معين.. الليلة حلمت بمعين بسيسو.

وموت معين، في الثمانينيات، كان لافتاً بمأساويته عندما ذهب للنوم في غرفة فندق في لندن بعد أن علق على بابها لافتة: رجاء، عدم الإزعاج. وتوفي، ومضت ساعات على وفاته قبل أن يفتح موظفو الفندق الغرفة ويكتشفوا ما حدث.

وعندما افتقدنا، بعد وصولنا بأيام، اتصالات منى غزال المثابرة من المستشفى استفسرنا فكان السبب صادماً لمحمود المتطير.. لقد توفيت والدتها. فهمهم الشاعر: انه فأل سيئ.

وفاجأنا محمود ذات مساء ونحن، ثلاثتنا، نتناول طعام العشاء في مطعم للأسماك: أفكر في أن أكتب وصيتي.

فقاطعناه على الفور طالبين منه بمزيج من الجد والهزل أن ينبذ هذه الأفكار، وأن كل شيء سيكون على ما يرام.

هل كنا على خطأ؟.

أمسية العشاء الأخير

وعندما قدم الدكتور ماهر ناصر إلى الفندق من عيادته القريبة، ليدعو الشاعر إلى "وجبة ملوخية خضراء" على العشاء يوم الاثنين، قال محمود الذواقة الصعب والطباخ الماهر لعدة أكلات: ولكن لتحرص المدام على عدم استخدام "الكزبرة"، انه خطأ فلسطيني ولبناني شائع.

وعندما ذهبنا مساء لتناول العشاء كانت ربة البيت، المهمومة بانتظار حكم الشاعر، قد أعدت مائدة عامرة بأصناف شهية عديدة فبادرها محمود ضاحكا: يبدو أنك طبخت أصنافا كثيرة لتشتتي انتباهي عن الملوخية.

كان هذا العشاء الأخير لمحمود درويش قبل أن يدخل المستشفى.

كان عشاءً طيباً وأمسيةً رائقة، وبدا محمود مسترخياً وجذلا وهو يجلس بين مدعوين محدودي العدد. وأجاب عن أسئلة حول شعره، وروى طرفتين، واستمعنا من "مواطني" هيوستن لذكريات عن الأعاصير التي ضربت المدينة سابقاً، وكيف غمرت المياه خلال إعصار "ريتا"، الذي ضرب المنطقة العام 2005، الطبقات السفلى لأحد المستشفيات الكبرى في الشارع الذي نقيم فيه فخرب أوراقا وأبحاثاً لطلبة جامعيين، وقضى على حيوانات للتجارب في المختبرات. وحذر ماهر من أن هناك احتمالاً بأن لا تتم "القسطرة" (غداً) لأن معظم العاملين قد يتغيبون عن العمل بسبب الإعصار المنتظر.

غير أن اتصالاً هاتفياً من المستشفى أيقظنا الساعة السادسة من صباح الثلاثاء أكد على الموعد.

فتوجهنا الساعة التاسعة بالسيارة، اتقاء لأمطار كانت تهطل منذرة بالإعصار، إلى معهد الأوعية والقلب لمستشفى ميموريال هيرمان لنجده شبه خال، وأبلغتنا الممرضة النشطة، التي أجرت الاتصال الهاتفي، أن 80 % من المواعيد مع المرضى ألغيت بسبب المخاوف من الإعصار، وبدا وكأن المستشفى مفتوح للشاعر فقط.

رافقنا محمود خلال فترة إعداده للقسطرة، ثم جلست وعلي ننتظر في صالة قرب غرفة العمليات، عندما قدم ممرض بعد 52 دقيقة يبلغنا باستدعاء الدكتور غانم لنا. كانت الأخبار مفرحة، لم "يفرقع" الكولسترول و"لم يتناثر"، وكان محمود يستمع معنا وهو ما زال على السرير في حالة إعياء لتقرير غانم: هناك شريانان رئيسيان مغلقان بنسبة كبيرة، لكن هناك شرايين صغيرة أخذت تتفتح وتعوض عمل الشريانين.

ثم أطلق الطبيب حكمه: القلب جاهز لإجراء العملية غداً.

كانت هواتفنا النقالة لا تتوقف عن الرنين، وأخذنا ننقل بسعادة الأخبار المفرحة إلى المتصلين من مدن عديدة في العالم: مرت "القسطرة" بسلام، ولم يحدث ما كان يخشاه محمود، لم "يفرقع" الكولسترول.

غير أني عندما أبلغت محمود وهو ينقل من غرفة العمليات إلى غرفة عادية أن الياس خوري المبتهج يتصل من بيروت وسيذهب للاحتفال بنجاح القسطرة، قال لي: قل له أن يؤجل الاحتفال إلى ما بعد عملية الغد.

"خلص، بكفي لحد هون"

وعندما ذهبت وعلي إليه في المساء كان محمود أصبح مسكوناً بهواجس الخوف من العملية الكبيرة، والممرضون يتناوبون على الدخول لإجراء بعض الفحوصات الضرورية للعملية.

قلنا له: كنت خائفاً من "الخريص" وها كل شيء مرّ بسلام. ولم تكن خائفا من العملية الكبيرة.

ورددنا: أنت في أفضل مستشفى في العالم، وفي رعاية أفضل أطباء في العالم.

فقال: "القسطرة" كانت ذبابة في صحن طعامي، أما عملية غد فشيء آخر.

قلت له: ستمر بسلام، ويمكنك بعدها أن تكتب قصيدة جديدة بعنوان: ذبابة في صحراء

تكساس.

ودوت ضحكته العميقة في أرجاء الغرفة.

كانت تلك ضحكته الأخيرة.

في يوم العملية، ذهبنا إليه في التاسعة من صباح الأربعاء، كان خطر الإعصار قد تلاشى، ووجدنا محمود متعباً بعد ليلة أبلغنا أنه لم ينم خلالها جيداً حيث كان الممرضون يعدونه للعملية. تحدثت وعلي معه بكلمات مشجعة، تناول نظارته وساعته وناولهما لعلي. دخل إلى الغرفة الممرض الذي سينقله إلى غرفة العمليات فسألت: إلى أي مدى يمكن أن نرافقه؟.

وقبل أن نستمع إلى رد الممرض كان محمود يقول: خلص، بكفي لحد هون.

كانت هذه كلماته الأخيرة.. لنا.

خرجنا بخطوات بطيئة ونحن نلوح له ونطلق عبارات: ما تطوّلش، بدنا نحتفل، إن شاء الله كل شي تمام.

كنا أنا وعلي ومجموعة صغيرة من فلسطينيي وعرب هيوستن ننتظر بقلق في صالة واسعة عندما خرج الدكتور صافي ومساعده انتوني باردية غرفة العمليات في الساعة الثالثة بعد الظهر يحملان الأخبار الجيدة: العملية نجحت.

ووسط لهفتنا وفرحنا وعناق بعضنا للطبيب صافي، أبلغنا بأن العملية نفذت في وقت قصير نسبياً، وأن عملية إزالة الجزء المصاب واستبداله تمت في زمن قياسي لا يتجاوز 22 دقيقة فقط ما يقلّص احتمالات تعرض المريض للأخطار.

بدأنا بثّ الأخبار المفرحة إلى عائلته، وإلى جميع المتصلين القلقين حول أنحاء العالم، غير أننا حرصنا على عدم إصدار أي خبر رسمي عن نجاح العملية. ولم يكن هناك من سبب لذلك غير الحرص على استنفاد الـ 72 ساعة الأولى بعد العملية والتي يمكن أن تكون حرجة بالمقاييس الطبية.

وعندما ذهبنا لتناول طعام عشاء احتفالي تلك الليلة، بدأت وعلي نحسب كم سيحتاج محمود من أيام نقاهة في هيوستن قبل أن يسمح له بالسفر، بل وبدأت أخطّط لمغادرة المدينة بعد أربعة أيام حيث سيكون محمود، كما كنا نفترض، قد نقل إلى غرفة عادية في المستشفى قبل عودته للفندق، وأخذنا نخطّط لترتيب من سيكون مع محمود من أصدقائه إذا غادر أي منا هيوستن.

كان كل شيء يبدو على ما يرام .

في صباح يوم الخميس خرجت مبكراً إلى رصيف الفندق لتدخين سيجارة فصادفت الدكتور ماهر ناصر . أبلغني أنه كان يزور محمود ، وبدا صوته قلقاً وهو يقول إنه لا يُحرّك أطرافه . ولكنه هدّأ مخاوفي عندما قال إن ذلك قد يكون نتيجة التخدير وعلينا أن ننتظر .

هرعت وعلي إلى المستشفى على الفور ووجدنا حشداً من الأطباء يتقدمهم صافي أمام الغرفة رقم 24 في قسم العناية المكثفة ، غرفة محمود ، شعرت بالرعب ثم طمأنت نفسي : ربما كانت الجولة الصباحية الروتينية للأطباء لفحص مرضاهم .

قال الدكتور صافي : لقد حرّك أحد أطرافه ، أمس .

وحثّنا وأنتوني : تحدثوا معه ، هذا سيحفّزه .

دخلنا الغرفة حيث محمود على سريره وسط الأنابيب والأجهزة . نادينا :

محمود . . محمود . . فتح عينيه وتطلّع نحونا دون أن يحرك رأسه .

كانت إشارة مفرحة لنا ، فواصلنا المناداة وإطلاق بعض العبارات .

وخلال ذلك اليوم ، الذي قضيناه في صالة الانتظار الواسعة أمام بوابة قسم العناية المكثفة ، تناوب عدد محدود على الدخول إلى غرفة محمود والتوجه بالحديث إليه عن ذكريات وأسماء معينة لتحفيزه على الاستيقاظ ، وشجعت فادي جودة عندما اقترح أن يقرأ للشاعر بعض قصائده ، لكن الوقت لم يسمح بتنفيذ الفكرة .

كانت إجاباتنا على عشرات الاتصالات الهاتفية : يجب أن ننتظر مرور 48 ساعة ، وإن شاء الله سيكون كل شيء على ما يرام .

كنا نحاول أن نهدئ قلق الآخرين وقلقنا وهواجسنا .

غير أن النذر السيئة بدأت تتكشف سريعاً .

أبلغنا الأطباء في ساعات الظهيرة أن هناك حاجة لإجراء عملية لاستئصال "القولون" بعد أن أصيب بزخّات من الكولسترول . وأجرى علي اتصالاً مع عائلة محمود في الجديدة لأخذ موافقتها قبل أن يبلغها للأطباء فيجروا العملية بعد الظهر .

وعندما قابلنا بعد الظهر الدكتور الشيباني ، طبيب الأعصاب ، أخبرنا بعد إلحاح بالأنباء التي كان محمود ونحن نخشاها : لقد تناثرت زخّات من الكولسترول ، وسبّبت بعض الجلطات في

الدماغ، وفي بعض المناطق الأخرى من الجسم.

وواصل: إن هذا لا يعني تعطل الدماغ، بعض الخلايا أصيب، والباقي ما زال يعمل.

وجرؤت أن أسأله: ما هي نسبة النجاة؟

فتردّد قبل أن يُطلق جوابه الصاعق: 10%.

وعندما استدعانا الدكتور صافي ومساعده بعد ذلك، إلى غرفة اجتماعات صغيرة ملحقة بصالة الانتظار، أخبرنا وهو يتطلع في وجوهنا المرهقة وعيوننا المسكونة بالجزع: مرّت عليّ خمس حالات أصيب فيها المرضى بنفس مرض محمود بجلطات في الدماغ بعد العملية، ولكن وبعد شهر من العلاج خرجوا يمشون من المستشفى. كونوا أقوياء، لا أريد مرضى آخرين، نحن نخوض معركة قد تستمر أسابيع.

لم ننقل الأخبار الصعبة لأحد كما هي، بدأنا نقول: إن هناك مضاعفات للعملية، والوضع ليس سهلاً، وإن علينا أن ننتظر. غير أن عديدين كان بإمكانهم وبسهولة قراءة الخطورة في نبرات أصواتنا.

كان يوم الجمعة (٨ آب) طويلاً... وطويلاً جداً.

قضينا معظم ساعات النهار في صالة الانتظار وانضمّ إلينا الدكتور باسل جواد، وهو طبيب عراقي يعمل منذ عقود في مدينة فيلادلفيا، ومقترن بعلياء شقيقة علي حليلة، وحضرا خصّيصا لزيارة محمود الذي يعرفانه جيداً، وكانا يتوقعان أن تكون زيارة للاطمئنان والتهنئة. وكان وجود الأطباء ماهر وباسل وفادي يساعدنا كثيراً في فهم ما يدور.

وخلال تلك الساعات كان البعض يتوجه إلى غرفة محمود بين حين وآخر. لم تكن هناك أخبار جديدة. وفي جلسات مع أنتوني والشيباني كنا نتأكد من خطورة الوضع.

وكانت لنا أسئلة خاصة: هل يشعر الآن بالألم؟

فكانت الإجابة: لا.

وكان هناك سؤال آخر: هل محمود في حالة موت سريري؟

وكانت الإجابة: لا.

وكان هناك سؤال ثالث: هل يسمعنا عندما نتحدث إليه؟

فكانت الإجابة: لا نعرف، ربما، ليس بإمكان أحد تأكيد أو نفي هذه الإمكانية.

وكانت هناك أسئلة تفصيلية عن التوقعات المحتملة، فقد كان هَمُّ الجميع أن يخرج محمود من المستشفى كما دخله، وكما كان دائماً، بهياً وقوياً ومتألقاً ليواصل الحياة وكتابة الشعر.

وكان أن طلبنا اجتماعاً مع الدكتور صافي تحدد في صباح اليوم التالي.

وعندما بدأت الاتصالات القلقة تتزايد كان ردنا: الوضع صعب . . صعب جداً، الأطباء يقومون ببذل كل جهودهم، ولا نملك سوى الدعاء.

وبقي القلب صامداً

وحده حتى اللحظة الأخيرة

وفي صباح اليوم التالي، توجهنا بعد ليلة مرهقة إلى المستشفى التاسعة صباحاً لحضور الاجتماع ففوجئنا بأن محمود نُقل إلى غرفة العمليات. وبعد وقت قصير استدعانا الدكتور صافي إلى غرفة الاجتماعات وأبلغنا الأخبار السيئة.

كانت زخّات الكولسترول المتناثرة قد ضربت معظم أجهزة الجسم، ولم يكن هناك الكثير مما يمكن عمله إلا بعمليات استئصال جديدة لا تجدي نفعاً، وكان القرار أن يتم تشغيل الأجهزة للقيام بعمل أجهزة الجسم التي تعطّلت أو تكاد.

عدنا مصعوقين إلى غرفة الانتظار. كان البعض يمسح دموعه، والبعض الآخر واجماً، والجميع صامتاً. وعندما أذاعت محطة "الجزيرة" خبراً عن وفاة محمود، انهالت اتصالات وكالات الأنباء ومحطّات التلفزيون، وكان ردنا: إنه ما زال على قيد الحياة، هو في وضعٍ خطر، وخطرٍ جداً، ولكنه لم يمت.

في ساعاته الأخيرة كانت جميع أجهزة جسم الشاعر قد تعطّلت إلاّ قلبه المزدحم بالأشعار والأغاني والحب، فقد بقي ينبض بشكل طبيعي حتى اللحظة الأخيرة: الساعة 35، 1 بتوقيت هيوستن (35، 9 مساءً بتوقيت القدس) ظهيرة يوم السبت التاسع من آب 2008 عندما توفي الشاعر.

لم يتألّم، ورحل بهياً متألقاً كما عاش، وكما كان يرغب أن يموت.

ووسط دوامة الحزن الصاعق والمهمة الثقيلة لنقل الأخبار المحزنة إلى عائلته وأصدقائه، كان

علينا أن نهتم بترتيبات قاسية أخرى، وقررت وعلي أن نفتح حقائب محمود، لعلّه كتب وصية، لعله حدد مكان قبره. ولكن لم نجد في حقيبته الصغيرة سوى ثلاثة كتب ومجموعة أوراق كتب عليها أرقام هواتف، وانهمكنا في متابعة أمور ضرورية: نقل الجثمان (أصبحنا نتحدث الآن عن الجثمان) من المستشفى إلى دار الموتى، الأعداد لأداء الصلاة عليه في أحد مساجد المدينة، استخراج الأوراق الرسمية الضرورية في وقت بدأت فيه عطلة نهاية الأسبوع، والاتصال المتواصل مع رام الله لترتيب إجراءات نقل الجثمان، ومهمة شديدة القسوة تتمثل في أن ننتقي التابوت الملائم لمقاييس الطائرة التي ستنقل الجثمان.

وكانت رحلة العودة صباح يوم الثلاثاء (12 آب) هي الرحلة الأصعب على النفس. ففي طائرة كبيرة وفرتها دولة الإمارات العربية المتحدة جلست ورفيق الحسيني راكبين وحيدين في رحلة نقل الجثمان التي استغرقت 15 ساعة للوصول إلى عمان ومنها بالمروحية العسكرية الأردنية إلى رام الله.

كل هذا الحب لك

تمر مشاهد الوداع الطويل لمحمود درويش متلاحقة، فمن تجمع مئات من فلسطينيي وعرب هيوستن في "الجامع الكبير" لأداء الصلاة على الجثمان بعد صلاة الظهر في اليوم التالي لوفاته، وفي قاعة واسعة مساء اليوم نفسه لحضور حفل تأبين، إلى مسيرات الشموع الحزينة وقراءة القصائد في عدة مدن فلسطينية وعربية إلى الاستقبال في عمان، فالعودة إلى رام الله حيث الجنازة الرسمية والشعبية الضخمة.

لم يحدث في التاريخ أن ودّع شعب شاعراً مثلما ودّع الشعب الفلسطيني محمود درويش.

وربما كان كثيرون ممن شاركوا في وداع درويش في مختلف الأماكن لم يقرأوا كثيراً من قصائده، ربما كان البعض يعرفه من خلال قصائده المغناة، أو من خلال مشاهدة أمسياته الشعرية على شاشات التلفزيون، ولكن وعند النظر والتحديق في الوجوه والعيون، وخاصة لدى الكثرة الغالبة من الشبان والشابات، كان يمكن تلمّس لوعة الفقد الشخصي وفجيعة الخسارة الوطنية الفادحة.

كأن كل واحد يشعر أنه خسر صديقاً عزيزاً عليه، وأن الوطن فقد أحد ألوانه، وأن فلسطين فقدت عاشقها الأكبر الذي علمنا كيف نحتفي بمفاتنها، وأن جداراً كانت تستند إليه أرواحنا المتعبة قد انهار، أو أن زهر اللوز لن "ينوّر" بعد الآن، كان هناك إحساس بفقد عنوان لليقين في زمن المخاوف الكبرى على القضية والوجود، وبغياب نبع متجدد للأمل في وقت اليأس.

■■■

في مقامه الجديد فوق ربوة جميلة تطل عن قرب على "الأيام" يرقد محمود درويش. وإلى القبر يتوافد الكثيرون كل يوم. يهبط العشرات من حافلات قادمة من الناصرة وحيفا ويتجهون نحو القبر يتلون آياتهم ويؤدّون صلواتهم. يقف مدرّس يتحدث لتلاميذه عن الشاعر الراحل، يُحدق شبان وشابات مُطولاً في الأفق البعيد، تلمع سبع سنابل فوق القبر، وتتناثر باقات وأزهار وورود بشكل فوضوي، تقف فتاة وحدها تشغل جهاز تسجيل، فهي تريد أن يستمع الشاعر إلى قصيدته التي غنتها ماجدة الرومي لأول مرة بعد رحيله، ويتقدم رجلٌ ليضع وردة بناءً على طلب مارسيل خليفة، ويسأل شابٌ والده المجرب: متى تزهر شقائق النعمان ليحمل بعضها ويضعه فوق القبر؟ وينفذ خالد الحروب وعده لمحمود، فعندما التقاه قبل السفر إلى هيوستن قال خالد إن ديوانه الشعري الأول والأخير سيصدر في القاهرة خلال أيام، وفيه قصيدة بعنوان "شكوى إلى ساحرة الشعر" يشكو فيها للساحرة استئثار محمود درويش بسحر الشعر وكأنه بإبداعاته المتتالية من الشعر الصافي يجعل من الصعب على أي كان أن يكتب شعرا. وعندما وصل الديوان إلى رام الله بعد الرحيل حمله خالد إلى القبر ليقرأ "الشكوى" ويبر بوعده.

قد يصحو محمود قليلاً ليعاتبنا: ألم أقل لكم أريد جنازةً هادئةً، وخطاباتٍ قصيرةً. وقد نناكفه: الآن أنت لست لك، لست لك، لست لك. وقد يستعرض محمود شريط وداعه الطويل، وقد يقول بخجلٍ وتواضعٍ صادِقَيْن: أكلُّ هذا الحبِّ لي؟، وقد يتصل بناشره في بيروت ليقول له: في الطبعة الجديدة، غيِّر السطر المتكرر في قصيدة "على هذه الأرض" ليصبح: على هذه الأرض شعب يستحق الحياة.



انطباعات شخصية
عن الشاعر وبعض أيامه

محمود شقير

1

سأبدأ من لحظة بعيدة نوعاً ما.

ففي العام 1966 أتيحت لي فرصة قراءة ما كتبه غسان كنفاني عن شعراء المقاومة في فلسطين المحتلة. كان ذلك اكتشافاً بالنسبة لي، وربما بالنسبة لكثيرين غيري. كنت منساقاً كما انساق غيري إلى الوهم الذي ألحق ظلماً بالأقلية الفلسطينية التي بقيت في وطنها. هذا الوهم الذي وضع هذه الأقلية في دائرة الشك. إذ كيف سمحت قوى الصهيونية التي اجتاحت أرض فلسطين وأقامت على الجزء الأكبر منها دولة لليهود، لهذه الأقلية بالبقاء فوق أرضها! ولعله من حسن الطالع أن حقائق كثيرة انجلت في ما بعد، وأظهرت مقدار الخطأ الذي وقعنا فيه.

ومن خلال الجهد الذي بذله غسان في إماطة اللثام عن هذا الشعر المقاوم، أخذت تظهر أسماء شعراء فلسطينيين لم نكن نسمع بهم من قبل. وهكذا ظهرت أسماء: حنا أبو حنا، سميح القاسم،

محمود شقير قاص وكاتب يقيم في القدس، الجزء الأكبر من هذه المادة عبارة عن يوميات يكتبها منذ سنوات، وقد اختار منها بعض ما يضيء جوانب من الحياة اليومية لمحمود درويش في رام الله.

محمود درويش، توفيق زياد، راشد حسين، وغيرهم.

وبعد هزيمة حزيران 1967 ، ووقوع فلسطين التاريخية بكاملها تحت السيطرة الإسرائيلية، وإتاحة الفرصة لأول مرة منذ نكبة 1948 لأبناء الشعب الفلسطيني الذين فرقت شملهم النكبة، للتلاقي ولتجديد التواصل، وإن كان ذلك على نحو مجزوء، تتالى حضور الأسماء المبدعة في حقول الكتابة المختلفة: إميل حبيبي، إميل توما، توفيق فياض، سالم جبران، محمد نفّاع، محمد علي طه، زكي درويش، حنا إبراهيم وغيرهم.

وأتيحت لي مثلما أتيحت لغيري، فرصة الاطلاع على مجلة "الجديد" الثقافية الشهرية، وصحيفة "الاتحاد" التي كانت تصدر مرتين في الأسبوع ثم أصبحت في ما بعد تصدر كل يوم، وهما، المجلة والصحيفة، ناطقتان باسم الحزب الشيوعي الإسرائيلي، وكان إميل حبيبي وإميل توما من أبرز قادة هذا الحزب، وكان محمود دوريش وسميح القاسم، من منتسبي الحزب ومن أبرز العاملين في مجلته وصحيفته. وكانت قصائدهما تنشر بانتظام في الجديد وفي الاتحاد، وكنا نتلقف هذه القصائد بتلهف واهتمام.

وفي تلك الأثناء أخذ الكثيرون من مثقفي الوطن العربي ومبدعيه يولون اهتماماً بارزاً بهذا الأدب، وبالذات بالشعر القادم من الداخل الفلسطيني، حد المبالغة والاحتفاء الزائد الذي لا يتوخي الدقة في النظر إلى المستويات الفنية لهذا الشعر، ما جعل محمود درويش يطلق آنذاك صيحته الشهيرة: "أنقذونا من هذا الحب القاسي".

وآنذاك أيضاً، كانت تتبدى أولى ملامح التميز في كتابة الشعر لدى محمود درويش. ورحت منذ تلك اللحظة البعيدة أحرص مثلما يحرص غيري على متابعة أشعاره.

2

وسأنتقل إلى لحظة أخرى جاءت بعد هزيمة حزيران ببضعة أشهر.

ذهبنا، أنا وصديقان آخران من القدس إلى شفا عمرو، لزيارة صديقنا إلياس نصر الله الذي كان طالباً في الجامعة العبرية في القدس (اشتغل في الصحافة في ما بعد وهو مقيم في لندن الآن) ذهبنا إلى هناك، وأقمنا في بيت إلياس ثلاثة أيام. وحينما اتجهنا إلى حيفا ذات صباح ونحن في طريق العودة إلى القدس، قررنا زيارة صحيفة الاتحاد للتعرف إلى محمود درويش وسميح

القاسم اللذين يعملان في الصحيفة. كانت مكانة هذين الشاعرين قد بدأت تتشكل في أذهاننا على نحو أكيد.

ذهبنا إلى حيفا، ولم نلتق الشاعرين لأن الصحيفة كانت مغلقة في ذلك اليوم الذي تصادف أنه كان يوم عيد. شعرنا بالأسى ونحن نغادر حيفا دون أن نلتقي الشاعرين.

في العام 1975 أبعدتني سلطات الاحتلال الإسرائيلي من السجن إلى لبنان. وهناك في بيروت، التقيت محمود درويش أول مرة، وامتدت بعد ذلك اللقاءات، وعملنا معاً في الأمانة العامة لاتحاد الكتاب والصحافيين الفلسطينيين، وفي لجنة جوائز فلسطين للآداب والفنون والعلوم الإنسانية، وفي لجنة مسارات التي أشرفت على المهرجان الثقافي الفلسطيني في بلجيكا العام 2008 وظل محمود درويش رئيسها الفخري حتى لحظة رحيله في التاسع من آب من ذلك العام.

3

ولعل ما يلفت الانتباه أثناء الكتابة عن شعر محمود درويش، تنويه محمود نفسه في غير حوار من الحوارات التي أجريت معه، وكذلك في الأحاديث الشخصية التي كانت تدور معه، إلى عدم إيفاء شعره حقه من التحليل النقدي، ومن تقصي أبعاد تجربته في الشعر، والاكتفاء بملامسة بعض القضايا التي تطرق إليها شعره. وفي هذا ما يضع على عاتق النقاد والدارسين مزيداً من الأعباء للنهوض بهذه المهمة، التي ما زالت مطروحة عليهم بكامل ثقلها واستحقاقها.

ورغم كثرة الكتابات التي انصبت على شعر محمود وعلى شخصه منذ رحيله، فلعل من الصحيح القول إن مجال الكتابة عن محمود وعن شعره ما زال مفتوحاً على مصراعيه، وما زال يتطلب الكثير من الكتابة والاجتهادات، بالنظر إلى اتساع المساحة الجمالية التي توفرت في شعر محمود، وكذلك وفرة القيم والمشاعر والأحاسيس والقضايا والمضامين التي انشغل بها شعره على امتداد العقود الخمسة الماضية.

4

إن وقفة متأنية عند بدايات محمود درويش وهو يدخل عالم الشعر، ستضعنا أمام مفارقة. فمن يتابع قصائده الأولى سيعثر على قصائد عادية لشاعر ما زال غير قادر على لفت الانتباه

إلى موهبته في كل قصيدة يكتبها. ولعل في تثبيت هذه الحقيقة كشفاً عن واحد من أسرار رحلة محمود درويش الإبداعية، التي تقدم الدليل الملموس على أن عبقرية محمود إنما هي ليست هبة تلقاها وهو مسترخ متنعم بالراحة، بل هي من صنع يديه ومن نتاج جده واجتهاده ودأبه الذي لا يعرف الراحة ولا الاسترخاء.

وفي الوقت نفسه، في إطار هذه المرحلة المبكرة من تجربة محمود الشعرية، التي يمكن تحديدها بأواخر الخمسينيات وبحقبة الستينيات من القرن العشرين، يمكن العثور بين الحين والآخر على قصيدة تنبئ عن استعداد كامن يتحفز للانطلاق، حيث اللغة الشعرية التي تحيط بموضوعها إحاطة جميلة، وتكاد تفيض عن ذلك بما يفضي إلى توسيع مجال الرؤية والإدراك، وحيث الفكرة التي يعبر عنها الشاعر وهي أكثر تخفياً وذوباناً في تفاصيل المادة الشعرية، وحيث القصيدة التي تحمل في ثناياها عناصر تؤهلها للبقاء ولتجاوز مرحلتها، بما يتجسد فيها من مخاطبة مرهفة لمشاعر الإنسان البدئية التي لا تحدها المراحل ولا تؤطرها الحدود.

ويبدو لي أن هذه الإشراقات الصافية التي جسدتها بعض قصائد محمود المبكرة، تشكلت من مجموعة عوامل متضافرة: جرح شخصي مبكر تمثل في الهجرة القسرية من الوطن، ثم تشابك وامتزج مع الجرح العام الذي سببته النكبة الكبرى وما نتج عنها من مآس وتعقيدات، عانى محمود وأسرته من بعضها، وبخاصة بعد التسلل مجدداً إلى الوطن والعيش فيه في حالة من النفي الداخلي الذي امتد سنوات طويلة، ولم يتوقف إلا ليتصعّد نحو حالة من النفي الخارجي الذي استمر سنوات طويلة كذلك، ودمغ مجمل التجربة المعيشة لمحمود وهو يحيا خارج وطنه، أو وهو يعود عودة ناقصة إلى جزء من هذا الوطن.

ومن هذه العوامل المتضافرة أيضاً: حساسية مفرطة تهيأت لمحمود من بيئته الخاصة ومن واقع أسرته وتأثير بعض أفرادها وبالذات جده لأمه عليه، وكذلك من المحيط القروي ذي الثقافة الزراعية الذي تفتحت عليه عيناه. وقراءات مبكرة جعلت محمود درويش مندفعاً على نحو مدهش للتعرف إلى عوالم جديدة، عبر الكتب التي توفرت له وراح يقرأها بنهم، ومنها ما له علاقة بالتراث العربي وبالشعر العربي تحديداً. والتقاء عفوي بهموم الجماعة القومية التي ينتمي إليها محمود عند أول معالجته للكتابة الشعرية، بحيث وجدت فيه الجماعة القومية شاعرها المقبل وصوتها المعبر عنها وعن همومها، ووجد هو فيها الامتداد الطبيعي لجرحه الشخصي، بحيث

امتزج الجرحان والهمان وتداخلا واشتبكا على نحو فريد.

ومن هذه العوامل كذلك، انتماء محمود المبكر للحزب الشيوعي، الذي قام بدور فعال في بلورة الثقافة الوطنية الفلسطينية وحمايتها من التبديد والتهميش والإلحاق، وفي الحفاظ على الهوية القومية والثقافية للأقلية الفلسطينية التي بقيت في وطنها، وراح يثري هذه الهوية ويوسع من آفاقها بربطها بكل ما في العالم من قيم تحررية وإنسانية، تدعو إلى احترام الإنسان واحترام حق الشعوب في الحرية والكرامة والعدالة الاجتماعية والمساواة والسلام.

وقد استلهم محمود درويش الكثير من القيم النبيلة جراء انتمائه لفكر اليسار، واستطاع بذلك أن يتحدى الحصار الذي فرضه عليه وعلى شعبه الحكم العسكري الإسرائيلي، بما يسرته له جريدة الحزب ومجلته، من فرص للاطلاع عن قرب على معاناة بني قومه، جراء سياسة التمييز القومي، والتنكر لحقوقهم القومية، وعلى تجارب شعوب أخرى في حقول السياسة والثقافة والأدب والفن. ويبدو لي أن اطلاعه على الأدب العبري، ساعده على تنويع مصادره الثقافية، وعلى تحفيز قدراته الفنية لكتابة قصائد أكثر نضجاً وتألقاً.

ومن يقرأ أشعار محمود الأولى، سيجد دون عناء تأثره بنزعة الواقعية الاشتراكية في نسختها المدرسية ذات الأبعاد التحريضية المباشرة، التي تتعاطى مع العمل الإبداعي باعتباره وسيلة لترويج الشعارات ولنصرة الكادحين. تسلل ذلك إلى الواقعية من اجتهادات متسرعة ألحقت ضرراً بالواقعية نفسها، ومن فهم مسطح للواقعية مارسته البيروقراطية السوفياتية ومنظروها في حقل الثقافة والأدب والفن آنذاك: جدانوف وآخرون غيره، ما أسهم في تقديم نتاجات قصصية وروائية وشعرية، حافلة بالتفاؤل الزائد عن حده، وبخلق أبطال إيجابيين قادرين على اجتراح المعجزات، بحيث اندرج ذلك كله في باب ما سمي في حينه بالالتزام. ربما كان لنجاحات ثورة أكتوبر الاشتراكية في تلك الفترة المبكرة من عمرها علاقة بذلك، غير أن هذا لم يكن مبرراً لتحويل الأعمال الإبداعية إلى مجرد امتدادات للسياسة ولبرامج التنمية الاقتصادية الموجهة.

5

ومن يقرأ أشعار محمود اللاحقة، سيجد كيف أنه لم يستمر طويلاً في الولاء لنزعة التفاؤل المفرطة، دون أن نغفل ما قدمته هذه النزعة من خدمة إيجابية لجهة تحريض الجماهير العربية

الفلسطينية، وتعبئتها ضد التمييز القومي والطبقي، ومن أجل الديمقراطية والحقوق القومية والعدالة الاجتماعية. غير أن ذلك كان يتم على المدى الأبعد على حساب الشعر في شكل أو آخر.

لقد انحاز محمود درويش في دواوينه اللاحقة، إلى الشعر الذي يحيط على نحو غير مباشر، بأبعاد القضية الفلسطينية التي ظلت تؤرقه طوال حياته، وراح يكتب شعراً يتبدى فيه الالتزام على نحو شديد الإقناع، مع الحفاظ على المنطق الداخلي الذي يتطلبه العمل الفني، بمعنى إعطاء الشعر حقه ليقول ما يريد بالطريقة التي تناسب الشعر وتليق به.

وأذكر أن محمود درويش تحدث صراحة، وأنا أقدمه في الندوة التي نظمتها له رابطة الكتاب الأردنيين في مقرها في عمان، في العام 1979، عن عدم قناعته بمقولات الواقعية الاشتراكية التي وصلت إلينا في شكلها المدرسي الذي لم يعد مقبولاً، ولا ملائماً لكتابة أعمال أدبية كبيرة.

ومع تحول شعر محمود إلى آفاق أكثر رحابة، فإن قصائده التي رافقت صعود المقاومة الفلسطينية في السبعينيات وأوائل الثمانينيات من القرن الماضي، لم تخل من نزعة التبشير بالنصر على الأعداء والإشادة بالمقاومة والإعلاء من شأنها، إنما بطريقة أكثر عمقاً وإحاطة واستيعاباً مما وقع في قصائده التي ظهرت قبل تلك المرحلة. وخلال ذلك ظل محمود معنياً بتقديم الرواية الفلسطينية إلى العالم بكامل صدقها وحيويتها وإنسانيتها، وظل معنياً في الوقت نفسه بالاشتباك مع رواية الآخر المستندة إلى الأسطورة وإلى القوة الغاشمة، التي تهدف إلى إلغاء حق الفلسطيني في وطنه، وإلى إلغاء كيانه الحي وإنكار وجوده وتغييبه.

وطوال هذه المرحلة، كان محمود درويش يتجاوز منجزه الشعري السابق ويفاجئ جمهوره بقصائد جديدة تتخطى حدود المرحلة، وتذهب بعيداً نحو التأملات الفلسفية التي تعلي من شأن الإنسان ومن بحثه الدائب عن فض مغاليق المجهول وصولاً إلى مزيد من المعرفة، ونحو التركيز على ما في المأساة الفلسطينية من قيم إنسانية كونية تمس الفلسطيني مثلما تمس أي إنسان في الكون.

واستمراراً لهذا السياق وانسجاماً معه، ستكون لمحمود قصائد في غاية الجمال عن الحب وعن المرأة وعن تفاصيل الحياة اليومية الأخرى، التي تسهم في توسيع الرقعة التي يتحرك فوقها الشعر الفلسطيني، وتسهم في تقديم الدليل الحي على أن الفلسطيني كائن بشري مثله مثل غيره من بني

البشر، له عواطفه وله مزاجه وله رغباته البسيطة وله الحق في حياة طبيعية مثل سائر البشر.

واستمراراً لذلك أيضاً، ستكون لمحمود اجتهادات حول أدب المقاومة، وسوف يسعى عبر تجربته الشعرية المتجددة دوماً، إلى الخروج من أسر المفاهيم الضيقة التي تهدف إلى حشر الأدب الفلسطيني ضمن قوالب جامدة لا تسهم في إغناء هذا الأدب بل في إفقاره، ولن تعود على القضية وعلى المقاومة إلا بالخسارات المؤكدة. لذلك ألفيناه يقول في كتابه الأخير "أثر الفراشة": كل شعر جميل مقاومة.

6

ولعلي أعود بالذاكرة إلى الوراء، لأروي شيئاً من تطور علاقتي وعلاقة الناس في الأرض المحتلة بشعر محمود درويش، ودخول هذه العلاقة منعطفاً ملتبساً لبعض الوقت.

فحينما غادر محمود درويش حيفا أوائل سبعينيات القرن العشرين، كنت ما زلت أعيش في القدس. وكنت أنا وغيري من المنتمين لليسار الفلسطيني آنذاك، نتحمس لشعر محمود البسيط المعبر عن قيم الثورة والنضال والالتزام الذي وسم بميسمه بداياته الأولى. وكنا نلاحظ في الوقت نفسه، أن لدى محمود حتى في تلك المرحلة المبكرة، لغة شعرية تنطوي على رشاقة ظاهرة، ولديه فوق ذلك قدرة على استخدام بعض الرموز التي تثري قصائده، وتجعلها متخففة على نحو ما من نزعة المباشرة.

ثم جاءت المفاجأة التي نجمت عن مغادرة محمود للوطن، تلك المغادرة التي بدت لنا غير متوقعة، مع أن محمود شرح غير مرة الظروف التي دفعته إلى ذلك. وبغض النظر عما وقع، فإن محمود لم يختر المنفى لكي يتخلى عن حمله لعبء القضية، فقد ازداد انغماساً في هذا العبء، وجاءت قصائده المتلاحقة لكي تؤكد ذلك.

غير أن ما أوقعني أنا وغيري من محبي شعر محمود في حيرة وارتباك، قراءتنا لقصيدته "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا"! التي نشرها وهو مقيم في منفاه في الخارج. فقد وقفنا أمامها حائرين، كونها جاءت مخالفة لأسلوبه الذي تعودناه في قصائده التي كتبها وهو مقيم في الوطن. فهي تعتمد أسلوباً جديداً لم نألفه، وفيها مقاربة للموضوع الفلسطيني لم نألفها كذلك، وقد غابت منها الكليشيهات التي ألفناها ونزعة التبشير وإشاعة روح التفاؤل، وغاب عنها ذلك

الإيقاع الغنائي المكشوف ليحل بدلاً منه إيقاع داخلي مستتر، فاعتبرنا ذلك فألاً غير حسن، بل إننا رأينا في هذه القصيدة نكوصاً إلى الوراء بالنسبة لشعر محمود، وتعبيراً مؤكداً عن اغترابه عن مكانه الأول الذي ترعرع فيه.

وفيما بعد، ومع متابعتنا لقصائد محمود التي أعقبت هذه القصيدة، ومع تطور ذائقتنا الجمالية ومثابرتنا على قراءة شعر محمود وأشعار غيره من الشعراء الفلسطينيين والعرب، وكذلك بعض شعراء العالم المترجمين إلى العربية، تأكد لنا أننا كنا نسقط مفاهيمنا غير الناضجة على تجربة محمود الشعرية، التي تفاعلت مع التجربة الشعرية العربية والعالمية منذ وقت مبكر، فلم تبق على صورتها الأولى، وكان لا بد لها وله من التطور، والبحث عن أسلوب جديد لمقاربة الموضوع الفلسطيني نفسه الذي ظل محمود مشدوداً إليه. كان لعزلتنا الثقافية عما يجري في الوطن العربي والعالم آنذاك، جراء الاحتلال الإسرائيلي وإجراءاته القمعية، دور في فرض مثل هذه المواقف على رؤيتنا لشعر محمود درويش في مرحلته الجديدة.

7

بعد الحصار الإسرائيلي لبيروت وخروج المقاومة الفلسطينية منها إلى منفى جديد، مال محمود درويش إلى كتابة قصائد حافلة بالتأمل الفلسفي وبمعايشة تجارب شعوب أخرى وتمثل منجزات ثقافات أخرى وما فيها من قيم ومناخات وأجواء، ودمج المأساة الفلسطينية في إطارها والخروج بقصائد مهتمة بالمعنى، وما يعنيه المعنى من احترام للتجربة البشرية على امتداد التاريخ، والاحتفاء بما هو إيجابي فيها، والعناية بهذا الإيجابي ليشكل زاداً للحاضر وللمستقبل، وهي أي القصائد، مهتمة كذلك بجماليات مدهشة في اللغة وفي الإيقاع وفي طرائق الكتابة الشعرية.

وفي مرحلة لاحقة، مال محمود إلى التخفف من البلاغة في شعره، وظهر تمازج مدهش بين ما هو شخصي وما هو عام في قصائده، ومال إلى استنطاق سيرته الشخصية وعلاقته بالمكان الأول، وما في ذلك من تفاصيل صغيرة لها وقع مؤثر في النفس، وذلك ابتداء من ديوانه الموسوم ب "لماذا تركت الحصان وحيداً" وما تلاه من دواوين، وأصبح من عادته أن يشتغل على ديوان كامل مترابط الأجزاء، فلا ينشر قصائده متفرقة هنا وهناك، وإنما ينشرها كلها دفعة واحدة في كتاب، وذلك لارتباط القصائد ببعضها بعضاً، بحيث لا يكتمل معناها ومبناها إلا بتضافرها معاً

وبظهورها مجتمعة بين أيدي القراء.

وراح محمود يعتمد في شكل أوضح، على المزيد من تفاصيل سيرته الشخصية وبالذات في قصائده الأخيرة وبالذات في كتابيه: "في حضرة الغياب" و "أثر الفراشة". صحيح أن الأم والأب وكذلك الجد والأخوات والأخوة، كان يتردد ذكرهم في قصائد سابقة لمحمود وعلى امتداد مسيرته الشعرية، غير أن ذلك كان يأتي على شكل ومضات سريعة أو في سياق الانشغال بما هو عام. في القصائد اللاحقة التي استلهمت السيرة الشخصية لمحمود، ثمة ما يشبه السرد الحميم المعبر عنه بلغة الشعر وإيقاعاته، ومزج ذلك كله بالمكان وبما تعرض له المكان من غزو وعدوان وتزوير للتاريخ ما زالت آثاره ماثلة للعيان حتى الآن.

8

ومع أن ثيمة الموت لم تفارق شعر محمود درويش منذ بداياته الأولى، بالنظر إلى أن تاريخ الفلسطينيين الحديث امتلأ بالمجازر والحروب جراء الغزوة الصهيونية، واحتشد بالمقاومة والتضحيات، التي تجعل الموت حاضراً عند كل منعطف، فإن هذه الثيمة أخذت تبرز على نحو أكثر شمولاً في شعر محمود درويش انطلاقاً من تجربته المشخصة مع الموت، التي تمثلت في مجابهة أولى العام 1984 حينما خضع محمود لأزمة قلبية. وتمثلت في مجابهة ثانية العام 1998 حينما خضع محمود لعملية في القلب أجريت له في باريس، وكاد يفارق الحياة بعد إجرائها بساعات، وكانت إحدى التجليات الناتجة عن هذه المجابهة، قصيدته الملحمية الطويلة: "الجدارية"، التي جعلها تمجيداً للحياة في مواجهة الموت، وانتصاراً على الموت عبر الفن والأدب اللذين يخلدان إنجازات البشر المتأبية على الموت والفناء، الباقية أبد الدهر، وعلى مر الزمان.

ثم تمثلت ثيمة الموت هذه، في الاستعداد لمجابهة ثالثة مع الموت، بدت نذرها قبل سنة أو أكثر من رحيل محمود، حينما حذره الأطباء من توسع متزايد في شريان قلبه الأورطي، ما يعني أن الجراحة قد لا تنفع معه، وما يعني أن خطر انفجار هذا الشريان ممكن في أي وقت. كان محمود درويش أمام سؤال حرج جراء ذلك، وكان يشعر على ما يبدو بأن النهاية تقترب. لذلك مال إلى التخفف من مهماته اليومية الكثيرة، وأوقف إصدار مجلة "الكرمل"، واعتذر عن عدم قبول رئاسة لجان ثقافية ومهمات ثقافية أخرى، وذلك لكي يتفرغ في ما تبقى له من وقت لكتابة الشعر.

ولعل قصيدته " لاعب النرد " التي كتبها بوحي من ضعف الكائن الفرد أمام الموت، لا بوحي من قوة الكائن المبدع كما كان الحال في الجدارية، تعتبر تجسيداً لما كان يعتمل في نفسه من هواجس حول الموت، هذا الموت الذي أودى بحياته بعد أربعين يوماً من قراءته لقصيدته هذه ولغيرها من القصائد، في آخر قراءة شعرية له في الوطن، في قصر الثقافة في رام الله.

9

ولعل من الأسباب التي جعلت محمود درويش محبوباً على نطاق واسع من الفلسطينيين، حضوره الدائم في كل منعطفات التاريخ الفلسطيني المعاصر. لم تحدث مجزرة ولا موقعة ولم تحدث انتفاضة ولا حصار، ولم يستشهد قائد وطني ولم يمت أديب له شأنه أو ناقد أو شاعر أو فنان (ناهيك عن قصائده التي رثى فيها أطفالاً شهداء، ووصف فيها معاناة أطفال استشهد آباؤهم)، ولم يحدث انقسام أو معضلة داخلية في البيت الفلسطيني، إلا كان لمحمود درويش رأي في ذلك. يعبر عن حضوره بالشعر في أغلب الأحيان، ويعبر عن حضوره بالنثر في أحيان أخرى، ويكون رأيه متوافقاً مع حرصه على الحق الفلسطيني وضرورة صيانته وعدم التفريط فيه.
لذلك تعلق الفلسطينيون بمحمود درويش كل هذا التعلق ومحضوه كل هذا الحب. ثم إنهم رأوا فيه الناطق باسمهم المعبر عن همومهم، الملامس لجراحهم القادر على صوغ مشاعرهم، وتقديمها لهم وللعالم في شكل متبلور على نحو مدهش وعلى نحو بالغ الإقناع. لقد محضوه حبهم حينما كان يحيا بينهم، وسوف يستمر ذلك وبدرجة أشد بعد أن لم يعد يحيا بينهم، إلا على شكل ذكرى عزيزة غالية، وعلى شكل تراث شعري بالغ العظمة والعمق.

وأما بالنسبة للقراء والمثقفين العرب ومدى حبهم لمحمود، فإن ما هو مشترك بينهم وبين الفلسطينيين يجعلهم يشاركون الفلسطينيين محبتهم لمحمود، ثم إن ما في شعر محمود من قيم فنية ووطنية وإنسانية، وما قدمه من قراءات شعرية في غير مدينة عربية، جعله قريباً من قلوب قرائه العرب، كما لو أنه ينطق باسمهم كذلك ويعبر عنهم أبلغ تعبير.
ولعل براعة محمود درويش في التعبير عما في المأساة الفلسطينية من قيم إنسانية، ونقل ذلك إلى الإطار الإنساني الشامل هو الذي جعل ويجعل شعره مقروءاً في العالم، وجعل ويجعل شعوباً كثيرة تجد في هذا الشعر تعبيراً عنها وعن رغبتها في تحرير الكائن البشري من كل الضغوط التي

تطحنه وتنغص عيشه، وكذلك عن رغبتها في رفض الظلم وكل ما يعرض كرامة الإنسان للأذى وللامتهان.

10

ولا بد من التطرق إلى الكاريزما التي كان يتمتع بها محمود درويش، وكانت تجعله نجماً تهفو إليه قلوب المعجبات والمعجبين. وفي ظني أن هذه الكاريزما تشكلت على مر السنين من مجموعة عوامل، لعل من أهمها القيمة الخاصة لشعر محمود وما فيه من تجليات جمالية مدهشة. ويجدر بنا الإشارة إلى ما أضفاه على هذا الشعر من تألق، اضطلاع الفنان العربي اللبناني مارسيل خليفة، بتلحين وغناء الكثير من قصائد محمود درويش، والترويج لها في أوساط الملايين من المستمعين.

وقد تشكلت هذه الكاريزما التي لمحمود، من قدرة فذة لديه على إلقاء قصائده بصوت فيه من العذوبة والجاذبية ما فيه، وبطريقة ساحرة قل أن يجيدها شاعر آخر. وتشكلت هذه الكاريزما أيضاً من سمات شخصية تجعل محمود درويش حاضر البديهة ساخراً ذكياً متوقد الذهن باستمرار، أنيقاً وسيماً معتنياً بمظهره، متاحاً حضوره لأصدقائه ومحبيه وغير متاح في الوقت نفسه. حيث يظهر في الوقت الذي يريده ويحتجب في الوقت الذي يريده.

ولا يكون حضوره متاحاً إلى حد الملل منه أو إلى حد الإشباع. كان هذا يحدث في لقاءاته الشخصية وفي أمسياته الشعرية كذلك. فقد أقام في رام الله ما يزيد عن اثنتي عشرة سنة، ولم يقم فيها سوى عدد قليل من الأمسيات الشعرية، وكل هذا محسوب في موازين دقيقة كان محمود يتقن التعاطي معها، مثلما كان يتقن التعاطي مع أجهزة الإعلام في حالتي الاحتجاب والظهور، بحيث أسهمت هذه الأجهزة في تقديم محمود للجماهير، على النحو الذي يليق به وبمكانته الشعرية التي لا يجادل فيها أحد.

وتشكلت هذه الكاريزما كذلك، من عدم رغبة محمود في التحدث عن نفسه أو في التفاخر بإنجازاته وهي كثيرة، ومن عدم رغبته كذلك في استدراج الإطراء والوقوع في أسره بسذاجة وخفة. ولم يتعمد محمود في حواراته التي كان يجريها معه صحافيون وكتاب، مدح نفسه أو إظهار غرور أو تبجح من أي نوع كان، إنما كان يقصد في المقام الأول تنوير قرائه بما يشتمل

عليه شعره من قيم فنية وجمالية وإنسانية، وبما يعتمل في نفسه من قلق يدفعه إلى مساءلة منجزه الشعري تمهيداً لتجاوزه. كانت حواراته سبيلاً إلى إلقاء أضواء كاشفة على الكثير من أسرار إبداعه الشعري، وعلى بعض جوانب حياته الشخصية.

وتشكلت هذه الكاريزما من ثقافة شاملة واستيعاب عميق لهذه الثقافة، وقدرة على تمثلها وإدخالها في مصهر ذاته تمهيداً لظهور بعض تجلياتها أو الكثير من تجلياتها، بأشكال مقنعة وعلى نحو محسوس، في تفاصيل منجزه الشعري. كما تشكلت هذه الكاريزما من وعي فكري حاد، ظل يستمد نسغه من انتمائه الأول الذي أرسى في أعماقه جذور نزعته العلمانية التي تحترم العقل وتحترم الإنسان سواء بسواء، ولا تحيد عن ذلك مهما اشتدت الصعاب وبدا الطريق إلى المستقبل غامضاً.

ولا بد من الاعتراف بأن كاريزما محمود درويش، تشكلت من حبه العارم للحياة ولكل ما فيها من رونق وعذوبة وحب وجمال.

11

اليوميات

الخميس 2/ 5/ 1996

مات إميل حبيبي في وقت مبكر من صباح هذا اليوم. تحدثت الإذاعات عن وفاته. إذاعة فلسطين قدمت برنامجاً حول أدبه الروائي.

في مقر الوزارة ظهر هذا اليوم، تبادلت الحديث مع الأخ ياسر عبد ربه، وعلمت منه أن محمود درويش وصل إلى الوطن قادماً من عمان، وهو الآن في الناصرة.

الجمعة 3/ 5/ 1996

ذهبنا إلى الناصرة، كان جثمان إميل مسجى في كنيسة البشارة. ألقى محمود درويش كلمة في وداع صاحب "المتشائل". شارك في الجنازة حوالي ألفين من الكتاب والمثقفين ورجال السياسة.

اتجهت الجنازة بعد ذلك إلى حيفا، لدفن الجثمان هناك تلبية لوصية إميل الذي طلب من أهله

أن يكتبوا على شاهدة قبره "باقٍ في حيفا" . كلمة محمود كانت مؤثرة. تطرق فيها لمزايا إميل ولدوره البارز في الأدب.

الثلاثاء 7/ 5/ 1996

زارنا محمود درويش في مقر وزارة الثقافة. تحدثنا أحاديث عابرة، ثم اتفقنا على تنظيم لقاء له مع نخبة من الكتاب والمثقفين في مقر الوزارة يوم الجمعة القادم.

الجمعة 10/ 5/ 1996

ذهبت إلى مقر وزارة الثقافة في رام الله لحضور اللقاء الثقافي مع محمود درويش. كان اللقاء غنياً بالحوار. وقد شارك فيه حوالي سبعين كاتباً وفناناً، بحضور ياسر عبد ربه وزير الثقافة، ويحيى يخلف وكيل الوزارة.

السبت 11/ 5/ 1996

في تمام الثامنة، كنت عند مدخل مطعم البردوني، حيث دعتني "هيئة حقوق المواطن الفلسطيني" إلى حفل العشاء الذي تقيمه على شرف محمود درويش. وجدت عند الباب الإذاعي يوسف القزاز. دخلنا معاً.

جاء محمود درويش ثم جاء ياسر عبد ربه. أجرى التلفاز الفلسطيني معي لقاء قصيراً حول أهمية عودة محمود إلى أرض الوطن بالنسبة لثقافتنا الوطنية. اتفقت مع محمود على نشر الحوار الذي جرى معه في مقر الوزارة مضافاً إليه الحوار الذي جرى معه في الإذاعة الفلسطينية، في العدد الثالث من "دفاتر ثقافية" .

الثلاثاء 4/ 6/ 1996

هاتفت محمود درويش في عمان، سألته عن نص الحوار الذي أجريناه معه لدفاتر ثقافية (أجرى الحوار: ليانة بدر، زكريا محمد، ومنذر عامر). وعدني بإحضاره معه بعد يومين لدى قدومه إلى رام الله. كان الأخ ياسر عبد ربه عنده في البيت حينما هاتفته.

الخميس 13/ 6/ 1996

ذهبت لمقابلة الوزير ياسر عبد ربه في مكتبه، وجدت عنده الشاعر محمود درويش والمخرج السينمائي ميشيل خليفي. تبادلت التحيات مع محمود وميشيل، ومع الوزير.

ذهبت في الساعة الثانية بعد الظهر إلى مطعم البردوني في رام الله لتناول طعام الغداء على شرف الأمين العام للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، محمد الميلي. حضر من وزارة الثقافة: ياسر عبد ربه، يحيى يخلف، محمد البطراوي، ليانة بدر، وأنا. وحضر كذلك محمود درويش، وجهاد قرشولي وآخرون.

الأربعاء 13/ 11/ 1996

هاتفني محمود درويش من مكتبه في مركز خليل السكاكيني، واقترح عليّ أن أكتب مادة عن القدس لمجلة "الكرمل" تحت عنوان "ذاكرة المكان.. مكان الذاكرة". تحمست للاقتراح، ووعدت بإنجاز المادة خلال شهرين، ثم اتفقنا على اللقاء بعد عودته من السفر.

الثلاثاء 17/ 12/ 1996

هاتفت محمود درويش (كان مداوماً في مكتبه في مركز خليل السكاكيني) ودعوته لتناول طعام الغداء في مطعم شقيرة. دعوت على الغداء كذلك: سليمان النجّاب وأكرم هنية. أمضينا وقتاً ممتعاً في هذا المطعم الكائن في مبنى قديم من مباني رام الله. تحدثنا في موضوعات شتى تراوحت بين السياسة والأدب وبعض همومنا الوطنية الناتجة عن الاحتلال.

الاثنين 30/ 12/ 1996

ذهبت أنا ويحيى يخلف وكيل وزارة الثقافة، لزيارة بشير البرغوثي، وزير الصناعة. أمضينا عنده بعض الوقت. ثم غادرنا إلى مركز خليل السكاكيني لزيارة محمود درويش. بقينا في مكتب محمود بعض الوقت نتبادل الحديث حول بعض همومنا الثقافية، وحول مجلة "الكرمل" التي بات عددها الجديد على وشك الصدور.

الاثنين 13 / 1 / 1997

ذهبت إلى رام الله في المساء، لحضور حفل الاستقبال الذي أقامه محمود درويش في مركز خليل السكاكيني، بمناسبة صدور العدد الأول من "الكرمل" (الأول في الوطن). وجدت هناك عدداً غير قليل من المثقفين والسياسيين. كان محمود متألقاً كعادته، وبدا أنه مسرور لإعادة إصدار "الكرمل" هنا، وكنا نشاركه السرور نفسه لما في ذلك من دلالات ثقافية ومعنوية.

الاثنين 16 / 6 / 1997

هاتفت محمود درويش وهنأته بمناسبة حصوله على أعلى وسام فرنسي أثناء مشاركته في الربيع الفلسطيني في فرنسا. شكرني على التهنئة ثم سألني عن الكتاب الذي أكتبه عن القدس. أخبرته بأنني ما زلت أشتغل عليه، ثم طلب مني أن أواصل الكتابة لمجلة "الكرمل"، فوعدته خيراً.

الأربعاء 3 / 9 / 1997

ذهبنا، محمود درويش، ياسر عبد ربه وأنا، في الثانية والنصف ظهراً إلى مطعم شقيرة في رام الله القديمة. تناولنا طعام الغداء هناك، وكان غداء عمل. استكملنا بحثاً سابقاً في تشكيل لجنة جوائز فلسطين من أحد عشر عضواً، (محمود اقترح أن يكون الدكتور إحسان عباس رئيساً للجنة، لكن الدكتور إحسان مريض ولن يستطيع القيام بهذا العبء).

أثناء الغداء تحدثنا في موضوعات متنوعة، ولكن دون تركيز زائد، حول الغناء العربي (كان المذياع يبث أغنية جميلة لكارم محمود)، وحول قصيدة النثر. تحدثت عن كتاب "مجتمع يثرب" لخليل عبد الكريم، فأبدى محمود رغبة في قراءته، فوعدت بإحضاره له.

في المساء، هاتفني سليمان النجّاب، ودعاني لتناول طعام العشاء في بيته الكائن في قرية جيبيا، حيث سيقيم وليمة على شرف محمود درويش. شكرته ووعدته بالقدوم.

وفي المساء هاتفت أغلب الأعضاء المقترحين للجنة فوافقوا على المشاركة فيها.

الأحد 4 / 1 / 1998

قابلت الوزير ياسر عبد ربه. أخبرني أنه لم ينس اجتماع يوم أمس في مكتب محمود درويش،

لكنه كان مضطراً إلى الذهاب إلى أريحا في مهمة عمل مع الرئيس ياسر عرفات. قال لي إنه اتفق مع محمود على الاجتماع في الثانية عشرة من ظهر اليوم.

ذهبت إلى مكتب محمود درويش. لم يكن الوزير قد وصل بعد. تحدثت مع محمود حول موضوع القراءة. أخبرني أنه يقرأ كتاباً واحداً كل يومين. قال إنه ينسى بعض ما يقرأ، وبخاصة الروايات. سألته فيما إذا كان يلخص ما يقرأ. قال إنه لا يفعل ذلك، ولكنه يضع إشارات على ما يراه مهماً مما يقرأه.

وصل الوزير. وزعت اللائحة الداخلية المعدلة للجوائز، واتفقنا على أن نناقشها في اجتماع آخر بعد أن يقرأها كل من الوزير ومحمود. تشاورنا حول بعض أسماء لجنة التحكيم القادمة، ثم أنهينا الاجتماع في الواحدة والربع.

الخميس 8/ 1/ 1998

هاتفت الوزير ياسر عبد ربه وسألته فيما إذا كنا سنجتمع هذا اليوم لمناقشة اللائحة الداخلية لجوائز فلسطين. أخبرني أنه سيهاتف محمود درويش ويتحدث معه في الأمر. بعد قليل هاتفني الوزير وأخبرني أن "محمود" مستعد للاجتماع.

ذهبت إلى مكتب محمود. كان الوزير قد سبقني إلى هناك. قرأنا اللائحة الداخلية بنداً بنداً. كان محمود يقرأ، يتوقف. نجري نقاشاً. نختلف، نتفق، نتحاور، ثم نعتمد صيغة مقنعة للجميع في النهاية.

محمود درويش بالغ التهذيب لا يثرثر، حديثه موجز ميال إلى الدعابة والسخرية المحببتين، ولا يميل إلى استغابة الآخرين من الكتاب والمثقفين، لكنه يتحدث بأسلوب حاد ضد أي مثقف يطرح مواقف خاطئة.

عندما انتهينا من قراءة اللائحة الداخلية وتدقيقها كانت الساعة تقارب الثانية بعد الظهر. اقترح الوزير على محمود درويش أن يذهب معه إلى الغداء في بيته، فوافق. اقترح علي أن أذهب معهما، فاعتذرت. كنت مرهقاً، وما زلت أعاني من الرشح الذي طالت مدته حتى جاوزت الشهر.

الأحد 1/ 3/ 1998

انتهيت من قراءة ديوان محمود درويش "لماذا تركت الحصان وحيداً"، وهذه هي المرة الرابعة التي أقرأ فيها هذا الديوان الجميل (كان محمود أهداني نسخة من الديوان حينما التقينا في عمّان). ورغم قراءتي للديوان مرات عدة، فثمة صور شعرية ورموز وردت في الديوان، لم أستطع حتى الآن استيعابها تماماً. غير أن صوراً أخرى وطرائق في الكتابة الشعرية يتبعها محمود، أصبحت أكثر وضوحاً لدي. مثلاً، صرت أكثر معرفة بطريقة محمود في تركيب صوره ومجازاته، وفي تحويل الفكرة إلى صورة حسية، وصرت أكثر قدرة على ملاحظة موسيقى القصيدة لديه وإيقاعاتها.

هذا الديوان يفيض عذوبة وقدرة على تطويع اللغة وعلى الغوص في ثنايا الذات.

الخميس 19/ 3/ 1998

كنا مجتمعين في مكتب الوزير ياسر عبد ربه، حينما نقل لنا خبراً مفاجئاً عن خضوع محمود درويش لعملية جراحية في القلب بأحد مستشفيات باريس. كان الوزير يتابع أخبار محمود أولاً بأول على الهاتف من خلال ليلى شهيد، سفيرة فلسطين في فرنسا (سأهاتف محمود للاطمئنان على صحته).

الأحد 22/ 3/ 1998

سافر الوزير ياسر عبد ربه فجأة إلى باريس للاطمئنان على صحة محمود درويش، حيث كان وضعه صعباً في الليلة الماضية. تمنينا لمحمود الشفاء العاجل.

الخميس 26/ 3/ 1998

علمت أن صحة محمود درويش تتحسن، وقد اجتاز مرحلة الخطر، وسوف يغادر غرفة الإنعاش في مستشفى بباريس يوم الأحد القادم. فرحت لهذا الخبر بسبب ما أكنه من تقدير لمحمود. ظهرت في الصحف المحلية خلال الأسبوع الماضي مقالات تتحدث عن محمود وتتمنى له الشفاء، بالذات مقالة ليحيى يخلف وأخرى لحسن خضر. سأنشر خبراً في "دفاتر ثقافية" لتهنئة محمود بالشفاء.

السبت 28 / 3 / 1998

ذهبت إلى مركز الفن الشعبي لحضور فيلم " كفر قاسم " .

تابعت تفاصيل المجزرة التي نفذها الصهاينة ضد أهالي كفر قاسم أثناء العدوان الثلاثي على مصر، وذهب ضحيتها تسعة وأربعون شخصاً، وقد حاول المخرج برهان علوية أن يجسد المجزرة على الشاشة، دون أن يتورط في ضجيج الشعارات، أو في الزعيق الميلودرامي.

ظهر مشهد في نهاية الفيلم، مقروناً بمقطع من قصيدة محمود درويش "كفر قاسم" : "إنني مندوب جرح لا يساوم. . علمتني ضربة الجلاد أن أنهض من موتي ثم أمشي وأمشي وأمشي على جرحي وأقاوم" . تذكرت أن محمود درويش سيغادر غداً غرفة الإنعاش في مستشفى بباريس، بعد عملية القلب التي أجريت له هناك قبل عشرة أيام.

الأحد 5 / 4 / 1998

زرت الوزير ياسر عبد ربه في مكتبه بعد أن عاد من السويد . تحدث عما يحفل به العالم المعاصر من تقدم نظري في مجال الثقافة، وأشار في معرض حديثه إلى بؤس المداخلات العربية في المؤتمر الثقافي "الثقافة والتنمية" الذي حضره في ستوكهولم.

سألته عن صحة محمود درويش، حيث زاره في باريس قبل التوجه إلى السويد، فأخبرني أنه بحالة جيدة الآن . وقال إنه وصل درجة الخطر في وقت سابق، حينما اندلعت في جسمه جلطات صغيرة كثيرة، لكنها لم تلبث أن ذابت، واستطاع الخروج من الخطر . طلبت منه هاتف المستشفى كي أتصل بمحمود.

ضغط الوزير على أرقام الهاتف، وتحدث مع محمود واطمأن على صحته ومازحه بعض الوقت، ثم تحدثت أنا معه . هنأته بالسلامة . كان صوته متعباً بعض الشيء . قال لي : تأخرنا عن الشغل . قلت له : المهم الآن أن تعود بالسلامة . كان يقصد العمل في لجنة جوائز فلسطين.

السبت 2 / 5 / 1998

كنا في اجتماع في مكتب الوزير . أخبرنا أن صحة محمود درويش في تحسن مستمر . محمود الآن في عمان، وهو يجتاز فترة نقاهة . هاتفته في يوم العيد، وكان لا يزال في المستشفى، لكنه الآن في حالة صحية جيدة.

الأربعاء 13/ 5/ 1998

هاتفت محمود درويش الذي عاد إلى رام الله، ثم ذهبت لزيارته في مكتبه بمركز خليل السكاكيني. ذهب معي الكاتب رسمي أبو علي. سلمنا على محمود وهنأناه بالسلامة. لاحظت أنه ما زال مرهقاً ونحيلاً من أثر العملية الجراحية التي أجريت له. كان عند محمود الكاتب أكرم هنية. سألني محمود عن المتقدمين لجوائز فلسطين، فأخبرته بأن العدد ما زال قليلاً. تحدث محمود عن البؤس الذي يمثله الكثير من الشعر الفلسطيني، وقال: الفضيحة تظهر حينما يترجم هذا الشعر إلى اللغات الأجنبية، وآنذاك يطلع العالم على بؤسنا. سلمت محمود هدية كان أحضرها له الشاعر طه محمد علي بمناسبة خروجه من المستشفى، فلما لم يجده سلمها لي إلى حين حضوره إلى رام الله.

الاثنين 25/ 5/ 1998

هاتفت محمود درويش، واتفقت معه على أن أزوره في الثانية عشرة والنصف ظهراً. ذهبت إلى مركز خليل السكاكيني ماشياً، وذلك للاستمتاع برياضة المشي. التقيت في المركز الكتّاب: وليد أبو بكر، عزت الغزاوي، ورشاد أبو شاور، وكانوا خارجين من عند محمود. صعدت درجات المبنى، ووجدت الكاتب حسن خضر في مكتب محمود.

أبدى محمود إعجابه بمجلة "دفاتر ثقافية". شكرته على ذلك، ثم تحدثت معه بخصوص تشكيل لجنة الجوائز، وعرضت عليه قائمة أسماء لكي نقوم لاحقاً باختيار خمسة عشر اسماً من بينها لعضوية اللجنة.

فوجئ محمود حينما أخبرته بأنني لم أعد قادراً على أداء دور أمين السر في اللجنة. قال: لدينا أمين سر دائم هو أنت. قلت: اللائحة الداخلية الجديدة لا تمكنني من أداء هذا الدور. وكنت أنا الذي اقترحت بأن يحرم العاملون في الوزارة من دخول لجنة الجوائز. قال: مرّ هذا التعديل دون أن أنتبه إليه، وإلا لما وافقت عليه. قلت: سأواصل الاتصال باللجنة وحضور اجتماعاتها -دون التدخل في عملها- باعتباري منسقاً بين الوزارة واللجنة، وهذا ما تنص عليه اللائحة الداخلية المعدلة. أمضينا ساعة في التحدث عن الجوائز واللجنة.

الأربعاء 3 / 6 / 1998

عقدنا اجتماعاً للأمانة العامة لاتحاد الكتاب يوم أمس، في مقر مركز الدراسات الفكرية التابع لحركة فتح في رام الله. ترأس محمود درويش الاجتماع، وقدم أحمد عبد الرحمن، الأمين العام للاتحاد جدول الأعمال وشارك في قيادة الاجتماع. كان محمود يتدخل أثناء ذلك على نحو شديد الإيجاز. تم الاتفاق على عقد المؤتمر السادس للاتحاد في القاهرة قبل نهاية هذا العام.

واصلنا الاجتماعات هذا اليوم، ولم يحضر محمود إلا في نهاية الاجتماع، والسبب هو تحديد موعد لاجتماع في مكتبه يحضره الوزير ياسر عبد ربه وأنا، لتسمية أعضاء لجنة الجوائز. شاركت مدة خمس وأربعين دقيقة في اجتماع الأمانة العامة، ثم غادرت إلى مكتب محمود في مركز خليل السكاكيني.

وصلت في الوقت المحدد، ولم يكن الوزير قد وصل بعد. قلت لمحمود إن نعيم الأشهب وعوزي بورشناين ومحمد بركة يرغبون في اللقاء معه للبحث في موضوع سياسي (كان نعيم قد أخبرني برغبته في اللقاء مع محمود). وافق محمود على اللقاء يوم السبت القادم بتاريخ 6 / 6 / 1998 . هاتفت نعيم الأشهب وأخبرته بذلك.

جاء الوزير ياسر عبد ربه. أجرينا نقاشاً مكثفاً حول لجنة جوائز فلسطين، ثم قمنا باختيار خمسة عشر عضواً. اتصلت بهم هاتفياً هذا اليوم وأبدوا موافقتهم على المشاركة في اللجنة، ودعوتهم إلى اجتماع يعقد يوم الاثنين القادم بتاريخ 8 / 6 / 1998 .

حينما كنا نناقش بعض الأسماء لإشراكها في اللجنة، لاحظت أن لمحمود آراءً قاطعة في بعض الأشخاص، حتى من أصدقائه المقربين. كان يقترح رفضهم لاعتقاده بأن غيرهم أحقّ منهم بعضوية اللجنة. وقد تم الاتفاق على أن أعمل منسقاً بين الوزارة واللجنة. وكان واضحاً أن الوزير وكذلك محمود، راغبان في استمرار عملي في اللجنة. قال محمود إنْ لي دوراً أساسياً في اللجنة. وأنا كنت راغباً في التخفف من هذا الدور، لأن عملي في اللجنة السابقة أرهقني لكثرة التفاصيل والأعباء.

الاثنين 8 / 6 / 1998

اجتمعت لجنة جوائز فلسطين اجتماعها الأول. تم انتخاب محمود درويش رئيساً للجنة للمرة

الثانية. افتتح الوزير ياسر عبد ربه الاجتماع بكلمات، أوضح فيها ما أجريناه من تعديلات على اللائحة الداخلية، وما نتوخاه من الجوائز. اقترح طه محمد علي، أن أكون أمين سر اللجنة. تدخلت وقلت إنني لست عضواً في اللجنة بحسب نص اللائحة الداخلية (أنا كتبت النص وحرمت فيه العاملين في الوزارة من عضوية اللجنة)، ولكن، بحكم وظيفتي يمكن أن أكون منسقاً بين الوزارة واللجنة.

تدخل محمود درويش والوزير وأيدا فكرة المنسق. أضاف محمود مثنياً على جهودي التي بذلتها في اللجنة السابقة. وتدخل الوزير وتحدث أيضاً عن جهودي وعما ينتظرني من عمل في اللجنة الحالية، وأشار إلى أنني كنت راغباً في عدم المشاركة هذا العام في عمل اللجنة، لكن الضرورات حكمت موقفي، كما قال. طه محمد علي قال: نحن نثق في المحمودين، وهما جديران بالمهمة الموكولة إليهما.

الخميس 31 . 12 . 1998

قرأت اليوم ديوان محمود درويش الأخير "سرير الغريبة" وقرأت "كتاب الابن" لمحمد القيسي. وقد استمتعت بالكتابين، خصوصاً كتاب محمود الذي يشكل تطويراً ممتازاً للمسار الإبداعي الذي ابتدأه في ديوان "لماذا تركت الحصان وحيداً".

الخميس 7 . 1 . 1999

زرت محمود درويش في مكتبه في مركز خليل السكاكيني. تحدثت معه حول إمكان قيام الوزارة بإعادة نشر ديوانه الأخير "سرير الغريبة". كان ذلك بناء على حديث دار بيني وبين الوزير ياسر عبد ربه، فاقترح علي أن أقوم بزيارة لمحمود من أجل هذه الغاية. قال محمود إنه سيهاتف الناشر ويقترح عليه السماح للوزارة بإعادة النشر.

بعد ذلك لاحظ محمود أنني متعكر المزاج، بسبب الألم الذي أعاني منه في قدمي، نصحني أن أذهب إلى طبيب متخصص في أمراض القلب، قال إنه قبل أن يجري عملية القلب المفتوح، ظل يشكو من ألم في ساقه، ولم يكن يكترث به، ثم تبين له فيما بعد أن ذلك كان بسبب انسداد في شرايين القلب.

الخميس 8 . 4 . 1999

كنت متعباً بسبب الانهماك في التحضير للاحتفال بكتاب محمود درويش "سرير الغريبة". حضر الاحتفال أكثر من مائتي شخص، وقد بيعت كل النسخ التي أحضرناها لهذه المناسبة (200 نسخة)، وقام محمود بالتوقيع على النسخ. قمت بتقديم الوزير ياسر عبد ربه للجمهور، وقام هو بدوره بإلقاء كلمة قصيرة، ثم قدم محمود درويش الذي ألقى كلمة عن الشعر والمرحلة، وعن حاجتنا للشعر.

السبت 10 . 4 . 1999

اجتمعنا الوزير ياسر عبد ربه، محمود درويش، وأنا، في مكتب محمود، لتشكيل لجنة جوائز فلسطين في الآداب والفنون والعلوم. اخترنا خمسة عشر عضواً، وسوف أقوم بالاتصال بهم قريباً لأخذ موافقتهم على عضوية اللجنة.

كان محمود مرتاحاً للاحتفال الذي نظمته الوزارة بمناسبة صدور ديوان "سرير الغريبة"، ثم تشعب الحديث. تحدث محمود بشكل إيجابي عن مقالة د. فيصل درّاج عن كتابي "ظل آخر للمدينة" التي نشرت في "الكرمل"، وسألني ماذا أكتب هذه الأيام، أخبرته أنني أكتب قصصاً قصيرة، وحينما اقترحت عليه أن أنشرها في "الكرمل"، رحب على الفور.

وحينما هاتفت فيصل دراج ظهيرة هذا اليوم كي أشكره على المقالة، أخبرني أن محمود هو الذي اقترح عليه أن يكتب عن مجموعة الكتب التي صدرت مؤخراً حول "ذاكرة المكان، مكان الذاكرة".

الجمعة 14 . 5 . 1999

أرسلت القصص لمحمود درويش لنشرها في "الكرمل"، وكان عددها أربع عشرة قصة قصيرة.

مساء الأربعاء التقيت محمود في مكتبه، حيث اجتمعت لجنة جوائز فلسطين في الآداب والفنون والعلوم للعام 1999 اجتماعها الأول بحضور وزير الثقافة ياسر عبد ربه. انتخب محمود رئيساً للجنة للمرة الثالثة على التوالي، وتمت موافقة اللجنة على إشغالي موقع المنسق العام بين الوزارة

واللجنة. جرت ممازحات بين محمود وبعض أعضاء اللجنة، وكان يرد على هذه الممازحات بحضور بديهة وبسخرية محببة.

الأربعاء 19 . 5 . 1999

تحدثنا، حسن خضر وأنا، عن محمود درويش. قال حسن إن محمود يكرس كل حياته لشعره، ويعتبر الشعر همه الأساس. قال إنه يشعر بالقلق دائماً، وهو دائم التساؤل، وهو حاد الذكاء. قال إن لديه إحساساً حاداً بالعبث، حيث لا يرضيه شيء، ولا يعجبه المديح، وهو يقول أحياناً: بالرغم من كل شعري الذي كتبته فإنني لم أضف سطراً إلى ما كتبه شكسبير أو هوميروس. قال حسن إنه علم منه أنه يتردد كلما حاول نشر ديوان جديد، ويكون متخوفاً من مستواه، كأنه كاتب مبتدىء يكتب للمرة الأولى في حياته.

كنت أستمع إلى ما يقوله حسن، وأشعر بثقل مسؤولية الكتابة وبفداحة متطلباتها، خصوصاً وأنا ألاحظ كيف أن محمود درويش بكل ما استحق من شهرة، وبكل ما حققه من إنجازات شعرية، يتخوف إلى هذا الحد من متطلبات الكتابة!

الثلاثاء 29 . 6 . 1999

صدر العدد 60 من مجلة "الكرمل" وفيه قصصي الأربع عشرة. كنت قد زرت محمود درويش قبل أسبوع، واكتشفت كم هو بارع في المزاح، وكم هو مهذب في مزاحه. بعض من يدعون أنهم بارعون في المزاح يكون مزاحهم في الكثير من الحالات تهكماً على الناس أو تجريحاً لهم، لكن مزاح محمود درويش على العكس من ذلك.

تحدثنا عن لجنة الجوائز وعن المتقدمين لنيل الجوائز، واستعرضنا بعض الأسماء التي لها حظوظ في الجوائز، ثم تحدثنا في بعض إشكالات حياتنا الثقافية في هذه المرحلة. أخبرني حينما سألته عن الكتابة أنه يشتغل على مشروع شعري جديد، وأنه قطع فيه شوطاً جيداً. لم أسأله عن ماهية هذا المشروع، غير أن سليمان النجّاب الذي التقيته اليوم في مكتبه، قال لي إن محمود يكتب عن الموت.

الخميس 19 . 8 . 1999

زرت محمود درويش في مكتبه. استعرضنا معاً أسماء الكتاب والفنانين المتقدمين لجوائز فلسطين في الآداب والفنون والعلوم، توقفنا عند بعض الأسماء التي لها حظوظ في الفوز. كان محمود يعلق دون تحفظ على بعض الأسماء التي تفتقر إلى العمق. سألته عن أخبار كتابته، قال إنه انتهى من الكتابة الأولى لعمل شعري جديد، فغبطته على ذلك.

الأربعاء 27 . 10 . 1999

ذهبت الى الوزارة. كان محمود درويش قد اتصل يسأل عني للتأكد من موعد الاجتماع الأخير للجنة الجوائز. اتصلت به، ثم ذهبت لزيارته في مكتبه. تشاورت معه حول بعض القضايا الخاصة بالاجتماع الذي كان مقررا عقده في تمام الخامسة من مساء هذا اليوم. عقدنا الاجتماع بالفعل، واتخذت اللجنة قرارا بمنح اثنتي عشرة جائزة، منها جائزة لبيت الشرق، وأخرى للمسرح الوطني الفلسطيني، وثالثة للفنان اللبناني مارسيل خليفة.

الجمعة 5 . 11 . 1999

مات عمي الأصغر، وكنت مضطراً لمغادرة بيت العزاء صباح السبت الماضي، للمشاركة في المؤتمر الصحفي الذي عقده الأخ ياسر عبد ربه في مقر وزارة الإعلام للإعلان عن جوائز فلسطين. ذهبت في الصباح إلى مركز خليل السكاكيني، التقيت محمود درويش، أطلعته على الحيثيات التي كتبتها حول الفائزين، ثم غادرنا في سيارة محمود إلى مقر وزارة الإعلام، وهناك التقينا الأخ ياسر عبد ربه. تم الإعلان عن الجوائز بحضور حشد من الصحافيين، ومن موظفي وزارتي الثقافة والإعلام.

شعرت باستياء وأنا ألاحظ أحد الزملاء يشيح بوجهه عني لأنه لم يفز بالجائزة. مشكلتي أنني في كل عام أخرج بعدد من الخصومات مع عدد من الناس بسبب هذه الجوائز، علماً بأنني لم أعد، وبناء على رغبة شخصية مني، عضواً في لجنة الجوائز، فأنا منذ العام الماضي أعمل بصفة كوني منسقاً بين الوزارة واللجنة ولا دخل لي في اتخاذ القرارات. سأحاول إقناع الوزير بإعفائي من هذه المهمة في العام القادم .

لاحظت أن محمود درويش يشعر بالاستياء كذلك، أخبرني بأنه لن يترأس اللجنة في العام القادم. مشكلة الوسط الثقافي في بلادنا أنه وسط مليء بالحساسيات.

السبت 27 . 11 . 1999

جاء محمود درويش من عمان. أحضر لي معه رسالة من الناقد فيصل دراج، اشتملت على مقالة كتبها فيصل "لدفاتر ثقافية" حول الرواية العربية بمناسبة مرور مائة عام عليها.

تحدثنا، محمود وأنا، عن ردود الأفعال على نتائج جوائز فلسطين لهذا العام. كانت ردود الأفعال الإيجابية أكثر من ردود الأفعال السلبية، لكن "محمود" أبدى استياءه من بعض الملاحظات السلبية التي وردت على ألسنة بعض المثقفين لأسباب غير موضوعية.

سألته عن أمسيته الشعرية في بيروت، وعن قصيدته التي يمجد فيها الحياة ويستصغر شأن الموت، قال إن الصحافة اللبنانية قدرت عدد الذين حضروا الأمسية بأنه تراوح بين ثمانية آلاف وعشرة آلاف شخص، وقال إن إحدى الصحف الصادرة في بيروت باللغة الفرنسية، ذكرت أن الناس كانوا يصغون للقصيدة بخشوع ديني.

سلمني محمود نص الكلمة التي كتبها مارسيل خليفة بناء على طلب مني، حيث كنت أرسلت له رسالة على الفاكس بهذا الخصوص، وذلك لكي تقرأ الكلمة في احتفال الجوائز. اقترحت على محمود أن يقرأ الكلمة نيابة عن مارسيل، بعد أن يتسلم جائزة مارسيل نيابة عنه، لكنه لم يوافق، وذلك لأنه سيلقي كلمة باسم لجنة الجوائز، وقال إنه لا يحب أن يتحدث مرتين، واستقر الرأي على أن أقوم أنا بقراءة الكلمة.

سألني محمود فيما إذا كنت أكتب شيئاً هذه الأيام. أخبرته أنني أكتب بعض القصص القصيرة. قال إن علي أن أقتحم ميدان الكتابة الروائية، لأن عصرنا هو عصر الرواية. وقال إن كتاب "ظل آخر للمدينة" بما اشتمل عليه من سرد، يشير إلى أن لدي قدرة على كتابة الرواية. قال إن على الكاتب أن يفعل كما يفعل النمل أثناء العمل، حيث يقوم النمل بجهود صغيرة لكنها مثابرة، وفي النهاية تظهر حصيلة العمل. قال إنه عمل بالطريقة نفسها وهو يكتب قصيدته الطويلة عن الموت، ففي كل يوم كان يكتب بضعة أسطر. تحدثنا عن صعوبة مهنة الكتابة، وعن متطلباتها. وقال إنه غير متعجل لإصدار قصيدته في كتاب، لأن ما يعقب ذلك يتعبه كثيراً.

قال: أشعر بعد نشر كتابي بخواء. قلت: كأنك لم تكن كاتباً في أي يوم سبق. قال: بالضبط، وعليك أن تعيد شحذ قدراتك كأنك تبدأ من جديد. أعجبني هذا التوصيف الصادق لأنني أعاني من حالات مشابهة.

الجمعة 21 . 1 . 2000

أقام سليمان النجّاب حفل غداء في بيته في رام الله لمحمود درويش، دعاني لتناول طعام الغداء فلبيت الدعوة. معنا على مائدة الطعام، ليلى زوجة سليمان، وابنتهما مها، وغسان الخطيب (عضو المكتب السياسي في الحزب، وزير العمل فيما بعد) وزوجته الدكتورة سلوى (ابنة أخي سليمان).

قال لي سليمان إن "محمود" لا يحب الولائم التي يحضرها كثرة من المدعوين، ولذلك كانت الدعوة مختصرة جداً. جاء محمود وهو ما زال يعاني من أنفلونزا حادة، وقد لاحظت ذلك حينما هاتفته قبل أيام، كان صوته مبحوحاً، واليوم كان ما زال يعاني من بحة، وهو يتحدث عنها على نحو ساخر بين الحين والآخر.

تحدثنا في موضوعات عدة على نحو سريع: مسلسل أم كلثوم الذي ما زال يثير أصداء طيبة، بعض الظواهر في الديانات المختلفة وبالذات مسألة التوحيد التي جاءت بها الديانة اليهودية نقلاً عن ديانة التوحيد التي تبناها أخناتون في مصر، وهي التي يعتقد بعض الباحثين أنها وصلت إلى مصر من بابل التي كانت تعبد إلها مركزياً اسمه شمس. لسليمان آراء عميقة في التاريخ القديم. تحدثنا قليلاً في السياسة، أقول: قليلاً، لأنها خبزنا اليومي الذي لا بد من تناسيه بعض الشيء في يوم مثل هذا اليوم.

لاحظت أن "محمود" لا يحب الاستغراق في موضوعات فكرية أو سياسية في هذه الجلسة وأمثالها، ليس لأن حالته الصحية هذه المرة لا تسمح، إنما لأنه كما يبدو يحب في مثل هذه المناسبات أن يكون الحديث سهلاً سريعاً، بعيداً على نحو ما، من طابع الجد الذي يسم مجمل حياة الفلسطينيين، وله الحق في ذلك كما أعتقد (التقينا العام 1991 في بيت الشاعر والروائي إبراهيم نصر الله في عمان. كانت الدعوة إلى تناول طعام العشاء على شرف محمود. وقد دعا إبراهيم عدداً كبيراً من الأصدقاء. حضر بعضهم صحبة زوجاتهم. لم يدر في تلك الليلة أي

حديث في السياسة أو الثقافة، إلا على نحو خاطف. في دعوات سابقة في بيت إبراهيم وفي بيوت أصدقاء آخرين، كانت الجلسات تتحول إلى ندوات سياسية أو ثقافية)، ولاحظت أنه لا يحب أن يتحدث عن نفسه، حينما يطري عليه الآخرون، فإنه سرعان ما يرغب في إنهاء الموضوع، وهي خصلة حميدة، فيها تعبير عن سلوك رفيع.

تخللت أحاديثنا بعض الممازحات الظريفة التي يبرع فيها محمود، ويبرع فيها سليمان. أنا لا أعتبر نفسي بارعاً في السخرية، لكنني أستطيع المشاركة في ذلك أحياناً. ولقد تحدثنا عن بعض همومنا الصحية، خصوصاً ارتفاع ضغط الدم الذي أعاني منه، ويعاني منه محمود.

الخميس 3 . 2 . 2000

زرت محمود درويش في مكتبه. وجدت عنده الشاعر حسين البرغوثي الذي أصيب مؤخراً بسرطان في الغدة اللمفاوية. كنت معنياً بالاستفسار منه عن أعراض المرض، قال إن خلايا السرطان لا تسبب ألماً، أما الذي يسبب الألم فهو الالتهابات المصاحبة للمرض.

حينما غادر حسين، سألني محمود عن صحتي، أخبرته أنني أتحسب من مرض السرطان، ولهذا ألححت في طرح الأسئلة على البرغوثي. قال إنه هو الآخر تخوف من البحة التي أصابته مؤخراً، فأجرى تنظيراً للحنجرة خشية أن يكون قد أصيب بالسرطان.

حينما غادر حسين البرغوثي الجلسة، ناقشت "محمود" في بعض الاقتراحات التي يمكن إدخالها على اللائحة الداخلية لجوائز فلسطين، استمر النقاش بعض الوقت، ثم نهضت وغادرت مكتب محمود في حوالي الساعة الثانية بعد الظهر.

السبت 05-07-2003

ذهبت إلى مركز خليل السكاكيني لمقابلة محمود درويش وحسن خضر. ذهبت مشياً على قدميّ لكي أحارب الكولسترول السيئ في دمي.

وجدت محمود درويش منهمكاً في قراءة بعض مواد العدد الجديد من "الكرمل". تبادلنا المجاملات المألوفة. أبدى محمود إعجاباً بإحدى قصصي المنشورة في صحيفة الرأي الأردنية، وهي قصة "كلب بريجيت باردو". قال: لقد تألقت تماماً في قصصك الأخيرة. وكنت قد نشرت

ثماني قصص قصيرة في العدد 74 من "الكرمل". حسن خضر شارك محمود درويش في الإطراء على القصص. شكرت محمود على إطرائه وكذلك حسن، ثم تحدثنا عن الورطة الأمريكية في العراق بسبب الغباء الأمريكي في التعامل مع شعب العراق. بعد ذلك، ودعت محمود وحسن وغادرت مركز السكاكيني متجهاً إلى القدس.

الأربعاء 2/ 8/ 2006

ابتهجت لصدور العدد 96 من "كتاب في جريدة" وهو يتضمن مختارات قصصية لي. هاتفني الأصدقاء: محمود درويش وحسن خضر ومحمد البطراوي، للتعبير عن ارتياحهم بسبب صدور هذه المختارات. محمود قال: هذا من أنجح الكتب التي صدرت ضمن هذه السلسلة. شكرته وشكرت بقية الأصدقاء وابتهجت.

ولم تدم البهجة إلا وقتاً قصيراً. الدم يملأ شوارع لبنان، والعربدة الإسرائيلية على أشدها.

الاثنين 7/ 8/ 2006

ذهبت إلى رام الله. رام الله تتسم بحيوية لم تعد متوفرة في القدس. هنا مؤسسات ومكتبات ومثقفون وكتاب. في القدس حالة من الموات بسبب الحصار المفروض عليها. زرت محمود درويش في مكتبه. وكان هناك، حسن خضر، وغسان زقطان، وسيدة إسرائيلية اسمها ياعيل، تتحدث العربية ولها علاقة بالترجمة لمحمود، ولها دار نشر في إسرائيل اسمها: أندلس.

تبادلنا التحيات، وشعرت بالحرج حينما سألت محمود عن صحته. ولم أكن أقصد البحث عن جواب دقيق حول ذلك. محمود توقف عند السؤال وحاول أن يقدم جواباً. ثم سألني عن صحتي، وكتب لي اسم دواء مناسب لتمييع الدم، وأنا شكرته على ذلك.

ثم رحنا نتحدث عما يجري راهناً، وبالذات تلك الحرب المجنونة في لبنان. تحدث محمود عن بعض ذكرياته في صحيفة "الاتحاد"، التي نالها صاروخ بالخطأ من صواريخ حزب الله. علق حسن بأسلوبه الساخر على بعض الوقائع المرافقة لهذه الحرب. تحدث غسان عن أيامنا الممتعة في الورشة الأدبية التي انعقدت في هونغ كونغ وبكين.

كنت أصغي وأبتسم وأعلق بسرعة على بعض القضايا المثارة. السيدة الإسرائيلية كانت تتابع كلامنا باهتمام وتبتسم. كانت ضد هذه الحرب.

الاثنين 11/ 6/ 2007

أهديت محمود درويش كتابي الأخير "احتمالات طفيفة". كان قد قرأ بعض قصص الكتاب حينما نشرتها في مجلة "الكرمل". قال إن قصصي قريبة من قصائد النثر.

تحدثنا عن الكتابة. أخبرته أنني أواصل العمل على كتاب نثري جديد، وأنني ما زلت غير قادر على قول الكلمة الأخيرة في الكتاب، وأن هذا الأمر يعيقني عن التفرغ لكتابات أخرى. سألني إن كنت عرضت الكتاب على بعض الأصدقاء كما يفعل هو. أخبرته بأنني عرضت الكتاب على عدد من الأصدقاء، غير أن لدي إحساساً داخلياً بأن الكتاب بحاجة إلى مزيد من الجهد لكي يكون أفضل.

قال إنه يكتب يوميات تتخللها بعض القصائد، وقد نشر جزءاً منها في "الكرمل"، وكنت قرأت هذه اليوميات، وهي مكتوبة بلغة سردية ممتعة، وتتخللها قصائد جميلة.

تحدثنا عن صعود القوى الأصولية في الوطن العربي، عن حالة الخراب التي تعم هذا الوطن.

الخميس 27/ 12/ 2007

اتجهت إلى مركز خليل السكاكيني بناء على موعد مسبق مع محمود درويش. أهديته كتابي الأخير "مرايا الغياب" قال إنه سيشرع في قراءة الفصل المكتوب عن سليمان النجّاب. ثم تحدثنا عن كثرة الكتب الجديدة التي تصدرها دور النشر، وعن ضرورة اللجوء إلى الاختيار، لأنه من المستحيل أن نتمكن من قراءة كل شيء. تحدثنا عن ضعف عادة القراءة في المجتمعات العربية. تحدثنا عن الخراب الذي تنشره قوى طبقية مختلفة في هذه المجتمعات. تحدثنا عن سلبيات الشيخوخة، كيف يترهل جسم الإنسان ويعتريه الضعف. قال محمود إن الزمن يفعل فعله، وهو عدو الإنسان. قال إن أخاه الكبير أحمد في حالة صحية سيئة، وسيعود إلى بيت أخيه في الشمال، لكي يكون على مقربة منه.

تشاورت مع محمود حول الفكرة التي أطلقها نعيم الأشهب، وهي إصدار مجلة شهرية أو فصلية، يشارك في تحريرها كتاب علمانيون. أبدى محمود تحفظاته على الفكرة، لأنها ستظل فكرة نخبوية مهما حاولنا تبسيطها. قال إن المطلوب وسيلة إعلامية أكثر انتشاراً، لكي تنافس بعض الفضائيات التي تروج على نطاق واسع للفكر الأصولي.

الخميس 6 / 3 / 2008

ذهبت في الرابعة والنصف إلى بيت عادلة وأكرم هنية، لحضور اجتماع للجنة مسارات. جاءت ليلى شهيد سفيرة فلسطين لدى الاتحاد الأوروبي وبلجيكا ولكسمبورغ، لحضور الاجتماع. بعد سنوات من لقائنا في باريس، ألتقي ليلى من جديد هنا في رام الله.

جاء محمود درويش الرئيس الفخري للجنة، لحضور الاجتماع. وكانت في الاجتماع تانيا ناصر، عادلة العايدي، فيرا تماري، فاتن فرحات، نجوان درويش وعدد آخر من أعضاء اللجنة. محمود كان يصغي إلى وقائع الاجتماع بانتباه، وبين الحين والآخر يميل إلى التعليق على بعض ما يسمعه في دعابة ومزاح. استمر الاجتماع ساعتين، التقطت ابنة عادلة وأكرم، الطفلة الجميلة شمس، صورتين لنا في نهاية الاجتماع.

الجمعة 13 / 6 / 2008

كنت على موعد مع إلياس صنبر القادم من باريس. التقينا وتبادلنا أحاديث متفرقة حول الثقافة والمثقفين وحول الكتب والكتاب. تحدثنا عن محمود درويش. قال إلياس إنه التقاه في عمان قبل أيام. قال إنه يعكف الآن على ترجمة كتاب محمود الأخير: "أثر الفراشة". سألته عن فاروق مردم بيك. تذكرت أننا سوف نلتقي جميعاً: محمود وإلياس وفاروق وأنا وعدد آخر من الكتاب والفنانين الفلسطينيين والكاتبات والفنانات في بروكسل، أثناء انعقاد الموسم الثقافي الفلسطيني الذي أطلقنا عليه اسم "مسارات"، وذلك في شهر تشرين الأول القادم.

الثلاثاء 1 / 7 / 2008

ذهبت في الخامسة بعد الظهر إلى رام الله لحضور الأمسية الشعرية التي سيحييها محمود درويش في قصر الثقافة. كان الطقس حاراً. شغلت المكيف في سيارتي ومضيت إلى هناك. استغرقتني الطريق من القدس إلى رام الله، ساعة وعشرين دقيقة بسبب أزمة سير عند حاجز قلندية العسكري.

تألق محمود وهو يقرأ قصائد تستقصي مناطق جديدة في تجربته وفي ذاكرته، وفيها تأمل وتفلسف وسخريات. وكانت قصيدته الجديدة "لاعب النرد" تمثل ذروة أخرى مدهشة في مسيرته الشعرية.

الأربعاء 2/ 7/ 2008

هاتفت محمود درويش وهنأته على تألقه في الأمسية الشعرية يوم أمس. بدا من طريقة كلامه وتعليقه على الأمسية منتعشاً (أو هكذا اعتقدت). علقت على طول الكلمتين اللتين سبقتا القراءة الشعرية، فوافقني الرأي وقال إنه كان بالإمكان أن تكونا أقصر بكثير.

ولذلك حينما صعد هو إلى المنصة فإنه لم يتفوه بأية كلمة. أعطى الفرصة للأخوة جبران كي يقدموا معزوفة، ثم نهض عن الكرسي المركون في وسط خشبة المسرح، واتجه إلى المنصة وشرع يقرأ قصيدته دون مقدمات.

السبت 9/ 8/ 2008

يوم شديد السواد. مات محمود درويش. قبل يومين عرفت أن العملية الجراحية التي أجريت له في هيوستن قد نجحت، وأنه الآن في العناية المكثفة. اليوم علمت بأن حالة محمود الصحية قد تردت وأنه في حالة خطرة.

في المساء، ظهر خبر عاجل في محطة الجزيرة الفضائية يشير إلى رحيل محمود درويش. وقعت بلبلة. هاتفت ياسر عبد ربه. ردت علي ليانة بدر. قالت إن ياسر يتحدث مع أكرم هنية في هيوستن على الهاتف النقال. قالت: ثمة تأكيدات بأن محمود ما زال حياً.

في التاسعة والنصف، وصلتني رسالة على الإيميل من محمد السلحوت المقيم في هيوستن، يؤكد فيها خبر وفاة محمود. محمد أخبرني بأنه كان يتردد على المستشفى باستمرار أثناء وجود محمود هناك.

خبر مفجع بكل معنى الكلمة. كان يمكن لمحمود أن يعيش عشر سنوات أخرى، وكان بوسعه أن يقدم مزيداً من الشعر المدهش، الذي بشرتنا به قصائده الأخيرة.



ليلك أخضر

ليانة بدر

في الماضي القريب، بل الصيف الفائت، وعندما كنت تقرأ لنا قصيدتك الجديدة للمرة الثانية، قلت لك أنني افتتنت باللفظة، وأنني سوف أسمي روايتي القادمة " لَيلُكَ أخضر" . كانت فلسطين روايتك، وكنا نحن أهلك وعائلتك، بناتها وأولادها نسكن قصائدك. لذلك أفتتح الكلام عنك ب" ليلك أخضر".

أريد أن أتكلم عنك كانسان، لا كنجم تصطاد أخباره الإذاعات والفضائيات حتى لتجرؤ على إعلان موته قبل أن يفارق الحياة. أريد أن أتحدث عنك حينما تحمل ابنة العائلة "حنين" الصغيرة بين يديك بشهورها، التي تدور حول العام، وتناغيها وتلاعبها، ثم تعلق على بدانة مبكرة في ساقيها، وعلى جمال لون عينيها.

أريد أن أحكي. أن أقول. أن أفكر من جديد داخل هذه الحروف والكلمات كيف أن ما مضى لم يمضِ، وأنك قد صنعت حياتنا داخل هذه الكلمات ذاتها. أتذكرك. أتذكرك. أتذكر. كي لا تمضي. كي لا تنسانا. كي لا تتركنا وترحل.

ليانة بدر، قاصة وروائية من فلسطين، رام الله

أحيانا أحس أنك تجلس بالقرب منا وتراقب ما يحدث بعينيك الثاقبتين فاتحتي الخضرة. أحياناً، كما حدث بالأمس أثناء حفل تأبينك في قصر الثقافة، رأيتك تطل علينا من سماء القاعة، وتنظر لخمس دقائق. خمس دقائق استرعى فيها انتباهك صوت المغنية القوي الحنون. وعندما انتهت الأغنية، قررت أن تمضي.

كان الهذر نفسه. التكرار ذاته. شهود رسميون أقل موهبة منك كثيراً، أقل حكمة أو دراية بالحياة بما لا يقاس، حاولوا أن يقدموا شهادتهم في مدى أهميتك. مقطوعو المواهب يقرأون كلماتك هذراً أو كالهذر. أدعياء الفنون يتطاولون على مزاجك المتشدد في صدق الفن وقدرته على النفاذ إلى أعماق الروح.

ولا أحد إلا القلة، يعرفك حقاً.

وقبل أن أسترسل في الكلام أتعجب كيف أنني أكتب، وتنساق الحروف دون أن تصل إلى راعي الحروف وسيد الكلمة أولاً. فقد منحتُ هبةً من الحياة تجلت في اطلاعك الحاذق والتفصيلي على ما أكتب، بحيث أنك لم تكن تعطيني التعليقات التي تتناول التفاصيل، بل تخبرني عن الاكتشاف المتجدد للأدب والفن. وكنت أعدل خط السير متناغماً مع جوهر التذوق والحكم الذي يصدر عنك. وحيث أن الحياة قد أعطتني شرف صداقتك، فأنا حريصة على أن تكون كلماتي المقبلة، كلها، تحت رعايتك.

أريد أن أتكلم عنك كعنصر رئيس وجوهري في حياة المبدعين والفلسطينيين كلهم. لم تكن زينة أو حلية في حياتنا، فلم تجذبك إغراءات القمم كي تنسجم في العزلة أو الشتم، إنما انتميت إلينا، وإلى همومنا، وبنصوصك أعطيتنا الخبز والشراب في أحلك اللحظات، وأصعبها، وأكثرها تأثيرا في حيواتنا.

كم كنت تصبر على خصومك، وتخاطبهم بدماثة التواضع العبقري، كنت تحتملهم لثانية أو ثانيتين، أو ساعة أو أقل. لكنك هنا، كنت تتطلع إلى القاعة وكأني أسمعك تقول: ماذا يفعل الحضور هنا؟ أيحبني بعضهم إلى هذا الحد؟ أأصدق بعضهم ممن يمثلون التباكي، وادعاء المرارة، فمريدي ليسوا كثيرين حسبما يظهرون، كما أنهم ليسوا قلة أبداً.

ليسوا كثيرين، وليسوا قلة!

بالضبط ! تماماً. مثل سنوات عمرك التي استبطنتها الأم بين عمودين بيزنطيين في البروة .
لن تعيش سنوات قليلة، لكنها ليست كثيرة أيضاً.

أريد أن أحكي. أحكي! كي لا أبكي.

أحكي عن حقولك الخضر التي زرعتها في أرواحنا .

عن زمرد الأيام التي وهبت لنا وأنت معنا .

عن وهج الصداقة الذي لا ينطفئ.

وعنك . أنت . أنت نفسك وكما عرفناك .

عن الصديق الذي لم يغادرنا لحظة كي لا نشعر بغياب الأهل أثناء مراسيم العزاء في "خليل" شقيق ياسر الذي قضى عليه السرطان في عز الشباب، فبكى معنا، ولازمنا ليلاً نهاراً لأنه يعرف عمق حسرتنا ، ثم رجانا مخلصاً إن كان بإمكانه أن يقدم أي عون حتى المادي، لأنه يعرف إرباك هذه الظروف.

وعنك أتكلم !

عن الشاعر الكبير رئيس تحرير "الكرمل" في ذلك اليوم من تموز عام ١٩٨١ ، حينما توجهت إليه في مقر اتحاد الصحافيين الفلسطينيين في الفاكهاني، وهو جالس وسط جمع من أعضاء الأمانة العامة للإتحاد وقدمت له قصة " أرض من حجر وزعتر" للنشر في مجلة "الكرمل" .

كانت "الكرمل" رمز الطموح الفلسطيني بالتفوق والانتشار عربياً وعالمياً، فأشبعتني دعابة ومزاحاً حول ما إذا كنت كتبت القصة بنفسي حتى تهيأ لي أنها قد تنشر أو لا تنشر بسبب من سخريتك الودودة وأنت الصديق الأقرب لعائلتنا.

أكان من تكلم معي هو رئيس التحرير ذاته الذي قرأها في التو بعدها، واتخذ قراره بنشرها فوراً حتى أنه اتجه إلى مطبعة "الكرمل" في الفاكهاني كي يعطيها أولوية النشر بدلاً من قصة أخرى لكاتب عربي معروف. فيما بعد كنت تعاتبني مازحاً بأن قصتي كانت ستحمل مسؤولية موتك عندما حملتها مستعجلاً كي تدرجها في الطباعة للعدد ذاته من "الكرمل" . كان من الممكن أن تصيبك الطائرات الإسرائيلية التي أغارت على منطقة "الطريق الجديدة" في بيروت في ذلك الصباح تحديداً والذي دمرت فيه الطائرات الحربية، أكثر من ٢٣ بناية، وقتلت وجرحت المئات. فاجأتك الطائرات وأنت على الرصيف قريباً من المطبعة. "ركضنا، وركضنا كي نحتمي

والطائرات تغير فوقنا وهي قريبة منا قاب قوسين أو أدنى" . كما أخبرتني فيما بعد.

فقط من هذه الحادثة أتيح لي أن أعرف سلم أولياتك. فعندما كنت تخبرني فيما بعد بأنك معجب بديمقراطيتي تجاه الأبطال الذين اختارهم. وأنني لم أكن أنساهم، وأحل صوتي ككاتبة بديلاً عنهم كما يفعل كتاب آخرون. كنت أحس أنني تلميذة في هذا الصرح الثقافي الهائل الذي يجسده إنسان مختلف لا يتعامل مع الكتاب حسب تأثير سمعتهم الإعلامية بقدر ما ينتبه إلى النص ذاته وإلى الكتابة.

ومن موقعك كرئيس تحرير للمجلة الأدبية الأهم في تاريخ الثقافة الفلسطينية الحديثة، كانت الأصوات الخافتة والحقيقية لأفراد بسطاء مثل "يسرى" و"أحمد" في مخيمات لبنان هي ما يستهوي عشقك الروحي. لم تصدق الرياء أبداً، ولم يخدعك الزيف لحظة واحدة. ولهذا وقفت معي في الكتابة في بدايات النشر مقابل كثيرين استهانوا بي وبغيري ممن لم يكنوا جزءا من شلة، أو أصحاب نفوذ.

وحين قمت بنشر مجموعة "شرفة على الفاكهاني" كاملة في "الكرمل" عرفت حينها لماذا تنحاز "الكرمل" لمن هم أمثالي أيضا. فقد كان اتحاد الكتاب الفلسطينيين الرسمي في بيروت مشيحاً بوجهه عن نشر أي مخطوطة لي. لم أكن أمثل مصلحة حزبية، أو قبائلية لأحد.

كنت في الكتابة حينها مثل أبطالي الذين أكتب عنهم. كان انحيازك يشابه انحياز أشعارك لمن لا يراهم أحد. وبقوة إدراكك فتحت طريقاً واسعة لي كي أنشر في منبرك المميز، قبل أن يجف صوتي ويداهمه اليأس بسبب الجو التنظيمي الذي يقتل الإبداع بسبب من انحيازه للانتساب الحزبي، ومحاباته للرتب التنظيمية.

وعن ماذا أتحدث؟

أعن شقيق الروح الذي كان ملجأنا حينما تضيق بنا الدنيا وتخلع أعضاءنا في الممر الأخير؟

أعن الأخ الأكبر الذي كان يستضيفنا في بيته و"يزعل" حينما لا نكون قريبين منه، فيقدم لنا المأوى ومناشف وشراشف وطعاماً وقهوة يصنعها بيديه ، والأهم رفقة القلب للقلب! أم عن صانع المعجزات في كل مرة يتلو فيها لنا قصيدة جديدة تنافس ما سبقها ألقاً وسطوعاً!

ومن أين سأجد أباً روحياً، وصديقاً دائماً، وشقيقاً للفؤاد كي يرعى حقول حروفي وكل ما سوف تنبثق عنه أوراقي المقبلة، وكيف للحياة أن تجود بمن يسأل عنّا وعن الصداقات، ويحبها مثلك من جديد ؟

في مناسبة سابقة، سألني كثيرون عنك كما يسأل المرء عن صديق العائلة. من أنت ؟ وما أنت ؟ ومن هن النساء اللواتي كن في حياتك، وماذا كنت تحب أن تأكل ؟ وما هي عدد الساعات التي تقضيها نوماً أو صحواً ؟

لم يخطر ببال أحد التحري عن مطالعاتك اليومية لساعات طويلة، أو عن الوقت الذي وهبته لحياة قصائدك حتى لو كان على حساب حياتك الشخصية. وقلة هم من ذكروا "الكرمل" التي كانت أهم مشروع لمجلة أدبية نهضوية في حياة الشعب الفلسطيني، تماماً لم يعرف أحد مدى عنائك في الحصول على تمويل لها، وما كلفه إياك المثابرة على إصدارها لمدة تزيد عن خمس وعشرين سنة.

أصدقاء بعدد أصابع اليد تساءلوا عن آرائك الفكرية المفصلة، وعما تحب أن تقرأه أو عن كتبك المفضلة، ولم يهتموا بساعات كتابتك أو أنواع أقلام الحبر التي تعجبك. معظمهم أراد أن يعرف الأمكنة التي تحب أن تجلس فيها، والمقاهي التي تفضلها، وأنواع الأطباق والمأكولات، وربما أسماء مطاعم وأصدقاء أو نساء عرفتهن في حياتك لمدة تطول أو تقصر. وكلها لا تدل عليك. لأنك كنت إنسانا قبل أن تكون نجماً. أنت الساطع المنير.

أريد أن أتحدث عن هويتك كانسان، كصديق، ومفكر، أخ عطوف، وابن بار، وحبيب ساحر يلعب بالكلمات، وشقيق رائع يأتي من الجليل مثلما أتى ذلك الرجل الرسول الذي مشى على الماء من قرون كثيرة. عنك أنت الأديب الكاتب، والمفكر الإنساني من الطراز الأول. يمكنني هنا أن أتحدث عن العذوبة، عن الالتزام، عن فرط المحبة والانتماء للأصدقاء، يمكنني أن أتحدث عن أشياء كثيرة.

في البداية تتابعت الأشياء بشكل غريب. قلت أنك ستسافر للعلاج. قمت بعمل موعد معنا في "المقهى الصيفي"، وحضرت يوم الأحد لتجلس معنا في رطوبة الندى الليلي. كانت الأضواء تتلألأ في حديقة المكان. ولقد وافقت على أن تكون معنا هناك، ومع صديق لك ولياسر في اليوم التالي، لأننا أحببنا أن نعرفك بصديق آخر قدم من الخارج.

لكننا لم نجدك معنا في اليوم التالي، وهذه ليست عادتك، كنت قد اتخذت قرارا فوريا بوداع عائلتك، وهو قرار غريب لمن تهيأ لإجراء فحوصات، لا عملية كاملة. أخبرني ياسر أنك ذهبت عصراً كي تزور الأهل في الجليل. وتعجبت بيني وبين نفسي. فما هو طابع الاستعجال الذي يدفعك للذهاب السريع ؟

يوم الأحد ٢٠ – ٧ في اللقاء الأخير في حديقة " المقهى الصيفي" تحادثنا عن الأهل وعن حورية. قلت يا محمود إن الحجة – الأم حورية – سألت عني. أخبرتك أنني سوف ارتب للذهاب معك في زيارتك القادمة إلى هناك. أخبرني عندما تذهب. قلت. وعندما نكثت بالموعد يوم الاثنين على غير عادتك تعجبت. لم تخبرنا بالأمس أنك سوف تزورهم. كل ما بقي من بقايا الكلمات التي رطبتها نباتات الليل أن " الحجة" ، يعني أمك حورية، تسأل عني. كم كنت مندهشاً دوماً من الحب الذي يجمعنا ببعضنا. تقول:

غريب! أمي صعبة، ولا تقبل الحديث بسهولة مع من حولها. معكِ تتدفق الكلمات، ولا تسكت. قولي: ما هو السر؟

لا اعرف. أقول. أعرف في قرارة قلبي أنني مغرمة بها. سحرتني شخصيتها. أحبها. بل أعرف. أعرف أنني أحب هذه المرأة من كل قلبي. مشاعرنا متدفقة حينما نكون سوياً في المرات القليلة التي نلتقي بها.

هل عرفت أني وعندما نستضاف في بيتك في عمان خلال السنوات الأولى لعودتنا من المنفى إلى الوطن، كنت أظل أحدق في لوحة لقصيدتك رسمها خطاط بقلم أندلسي (عندما كنت صغيراً). هل تعرف يا محمود أن هذه القصيدة شرّشت في كياني وأنا أتأمل أبياتها آلاف المرات وأتذكر حورية؟

أقول لك : في المرة القادمة سأرتب كي أزور " الحجة" معك.

لهذا أفاجئ بأنك تذهب فجأة. اتصلت هاتفياً. رن هاتفك المتنقل قليلاً، وتهيأ لي أنه أقفل. فلم أعاود الاتصال. دق في قلبي ناقوس خطر. لم أعاود الاتصال فإسكات المحمول يعني أنك لا تريد أن تتحدث. وهذه ليست عادتك أبداً. وجف قلبي. أتكون مكتئباً بسبب سفرك لإجراء الفحوصات الطبية ؟. تلقائيا بدأت أفكر في احتمالات رعبك من الوداع؟.

هل تخاف من أن يتحقق الذي نخشاه، وأنت تحكي عن السفر باعتيادية، وتخفيه عنا بطريقة

ما. تقول أنك ستكتفي بالفحوصات، ولكنك سوف تقوم بالعملية الجراحية لو أقنعك الطبيب بها. لم تنصت لاحتجاجي ومطالبتي بتأجيل موعد فحوصاتك. قلتُ لك:

يا رب، ما تروح. أجلّ الموعد.. تعال احضر عرس طارق وبعدها بتروح.

لم يجب. كأنه تلبك.

تكلمت أنت و ياسر عن حتمية الموعد مع الطبيب.

وأعدت بعدها:

عندي موعد المستشفى.

لم أستطع النقاش. أنت أستاذي ومعلمي، ولم يكن بإمكاني الجدال. احترمت ما يرتب رغم تأنيب ضميري الآن لأني تصرفت باعتيادية وهدوء رغم نذر الخطر التي كانت تصرخ أمامي. هل كان عليّ أن أحذره كما كان يفترض، وكما دفعتني الحاسة الخفية كي أفعل؟. كنت أخاف أن أشوّشه.

أخاف أن أزعجه لأني أعرف دقته ونظامه حين يخطط. وأخاف أن تفشل الأمور بسبب تكهناتي إن أعلنتها. كأن إخفاء الحس بالخطر كان سيساعده على قرار أصفى وأفضل. وأنا؟ من أنا كي أتدخل في خياراته؟. بيني وبين نفسي كنت شبه متأكدة انه لن يقوم بالعملية. هو أكّد أمامنا أنه لن يقوم بها. وأنا بدوري متأكدة أنه لن يقوم بها إلا عندما ننجز عرس طارق ونكون معه. لن يقوم بها لو كان فيها احتمالات الخطر التي سبق وحذر منها.

بدا ذلك حين رجع من باريس في نهاية شهر حزيران، وحين أخبره الطبيب المختص هناك بأن العملية ليست سهلة، وأنها قد تعني الموت الوشيك. أذكر انه أخبرنا أن طبيبه قال إنها عملية طويلة، ومعقدة، وسوف يتم وقف ضخ الدم عن الدماغ لفترة لا بأس بها مما يعني احتمالات الخطر المؤكد. ثم أردف: لكني أبداً لن أقوم بها. لأنها تحمل خطر الشلل أيضاً. وحدثنا عن المثال الذي ضربه الطبيب حول ديغول.

كان يفزع للمرة الأولى. وللمرة الأولى قرأنا قصيدة "لاعب النرد". كنا ثلاثة، وبدأت أبتلع الدموع كي لا يراها هو وياسر. أشيح بعيني بعيداً. كأن ملاك الموت كان واقفاً يراقب في تلك اللحظة. حاولت أن أنقل الوضع إلى مستوى مختلف أكثر انشراحاً. قلت أني سآخذ عنوان "ليلك أخضر" كعنوان لروايتي التي أكتبها الآن.

" حزني كالطوفان
بعد أن رحل أستاذي، ومعلمي.

مثل نيزك
احترق
وهوى شقيقي الأكبر.

رحل الفارس
وترك بكرات من خيوط
الأحلام مفكوكة على الأرض.

نثرات من خشب
الأكاليل مسجاة على التراب
جفت عليها الزنابق
واستحالت دموعاً من حجر.

حزن الفراق كبير
قاموس
لا تنفد كلماته
أو حروفه.

ها إن "أنكيدو" يرحل
تاركاً جلجامش
وشهر تموز دون دماء الشقائق الحمراء.

لكأن " أوزريس "
نسي ارتداء لباس الموت
وهو مقلع
في مركبة " هاديس " .

أمه العجوز تسأل عن رفات
الابن التي لم
لم تصل " أوتيك " .

أمه تسأل عن حياة
ليست للبطل
ليست للرجل .

وهنا ،
بدأوا يطوّبون
أنفسهم رغما عن طرواة القبر
وجهل التراب ،
ناسين أنهم في الأصل
لم يكونوا سوى ذرة من غبار .

أتساءل كيف سيرمد القذى
أعيننا
في غياب فرح حضورك .

أتساءل إن كان لمائدتنا
أن تشطر نفسها
بعد أن انثنى بعيداً
ضيفها الوحيد .

وأتعجب إن كان سيمر
العيد علينا
بطيئاً ، ملولاً ،
وقلقاً
في انتظار حضورك .

لا أعرف لِمَ لم أخبره
عن حياتنا مصبوغة
بالنشاء السماوي
في عز الليل .

عن ثقوب الغسق
الكاسر
في وضح النهار .

لم أخبره ، يا ليتني فعلت
عن امتناني
لشجاعات عديدة زودني
بها ،
وكنت أظن أنها بديهية .

لم أحمل كلمات الشكر
زاداً في الحلق
أو حلقوماً من الطفولة
كي أثني عليه
حينما دلل الابن .

كل الهدايا منه ،
كل شيء كان بديهيا
مثل قوس قزح
يطل صدفة
اثر مطر هائم .

القهوة الشذية التي كان يغلفها
عرفان الهدوء
حينما نكون هناك .

نبرة الترحيب
حينما يسمع أصواتنا
كي لا يطيح بنا الوقت
لاجئون، نحن، جائعون
إلى شمس السكينة .

مرآة الخشب الرومي العتيق
معتقة بماء الورد

وأصداف حرمون

تطل علينا بعيون واسعة

حافلة بالحنين.

في حضرة روحه

أصير نفسي

بلون واضح،

دون النسخة السالبة.

يطل من هضبة

مثلث فضي

تحيطه دائرة من حديد.

هناك يرقد "أنكيدو" بعد أن

خلف "أور" القاسية

على جرف جبل.

الصقور تتنادى حول

ترابه

الأشجار تترمد فرقاً

لرحيله

النساء يبكين ابنهن

الفتيات يرثين مثال الحبيب

والرجال

هم أول من نقصوا

حلماً.

ألم يخبرنا يوماً
بأنه الريح إن حطت
على قلق
فهل سيعرف أن قلوبنا
لن تهدأ يوماً
إلا إن هب نسيم الروح فينا !

لم تكن يوماً حياة كاملة
ولن تكون .

نجوم حارة ، وأخرى باردة
نيازك تهوي
وأخرى تدوم .
وظلمات ليل لا يكف
عن فرض نفسه .
قيود ، وسجون
لا تني تمتد حيناً بعد حين .

فكيف نحيا
دون حلم
في بيت البحر في "كريت" .

كيف احتملنا

أيامنا في بيوت
ليست لها ساحات من ورود .

فلا تتركنا يا صديقنا وحيدين
على التلة
مع حصان الريح
وعشب الأمس .

لا تبتعد عنا
لا تغب
يا صديقنا الوحيد . "

مقاطع من نص طويل عن الشاعر



محمود

صورة أولى لسيّد الكلام

حسن خضر

1

هاتفني محمود قبل رحلته الأخيرة. سأل في البداية، كعادته، عن نورا ونينا، ثم تكلّم عن العملية. نورا القطة التي واكب سيرتها منذ دخولها إلى بيتنا في حي البالوع في رام الله، وحتى انتقالها للعيش معنا في حي شونبيرغ في برلين. ونينا التي كان أحد اثنين وقّعا كشاهدين على عقد اقتراني بها. أما العملية فهي التسمية الأليفة والمألوفة لأمر يعني الحياة والموت في آن واحد معاً.

سأل، وتكلّم، بطريقته المعهودة: صيّاد ماهر للمفارقات لغوية أكانت أم ظرفية، محايد بلا برود، ودافئ بلا ابتذال، ساخر بلا فجاجة، وساحر لا يمكّن الصمت من قطع حبل الكلام.

كانت "العملية" موضوعاً لأحاديث متصلة منذ عودته من باريس. فقد ذهب إلى العاصمة الفرنسية لاستشارة طبيبه، وإجراء فحوص روتينية، وعاد بأخبار مفزعة: الكولسترول في ازدياد،

وأحد شرايين القلب يتسع على نحو يهدد بانفجاره في كل لحظة، إجراء عملية جراحية محفوف بالمخاطر، فالقلب الذي تعرّض لأزمة قلبية وعملية جراحية من قبل لا يحتمل جراحة ثانية، وحتى في حال القيام بمجازفة كهذه، وفي حال نجاحها، فثمة احتمال الإصابة بالشلل.

وافق محمود على إجراء العملية شريطة ألاّ يبقى على قيد الحياة إذا أصيب بالشلل. كان الكولسترول الذي تراكم في شرايين قلبه، وتسبب في انسداد بعضها، من النوع الزجاجي، وهو نوع نادر، يتحوّل بعد تفتيته إلى شظايا مسنونة، ومجنونة، تجري مع الدم في الشرايين، متسببة بتكوين جلطات في أطراف مختلفة من الجسم.

وهذا ما حدث قبل عشر سنوات، عندما اضطر الأطباء لتخديره مدة يومين لمعالجة الجلطات المتلاحقة في الساقين، والحيلولة دون وقوع جلطات جديدة. ومن حسن الحظ أنهم نجحوا في ذلك. سيكتب محمود بعد قليل في «الجدارية» عن تجربة العيش مدة يومين سابحاً في فضاء ما بين الحياة والموت:

«الوقت صفرٌ. لم أفكر بالولادة
حين طار الموت بي نحو السديم،
فلم أكن حيّاً ولا ميتاً،
ولا عدم هناك ولا وجود».

رفض الطبيب الفرنسي التعهّد بإنهاء حياته إذا أصيب بالشلل، في حال صعود شظايا الكولتسرول المسنونة إلى الدماغ، أو تلف بعض الأعصاب الحيوية لسبب أو آخر. فالقانون في فرنسا يمنع «الموت الرحيم»، ونصحه بإجراء العملية في بلدان مثل سويسرا وهولندا سنّت تشريعات خاصة بهذا الأمر.

عاد محمود، إذاً، يحمل لغماً في قلبه. العبارة التي لم يكف عن ترديدها. لكن الأمر لم يخل من مفارقات تحوّلت بفضل ميله المدهش للسخرية إلى موضوع للتندر. ففي طريق عودته من باريس ألقى نظرة على التقارير الطبية، التي أصبح قادراً نوعاً ما على فك رموزها، بفضل خبرة طويلة في عيادات الأطباء، فاكتشف أن القلب سليم، بينما توجد بوادر لمشكلة في البروستاتا.

شغله الاكتشاف المربك، والمفاجئ عدة أيام. من ناحية يريد تصديق معجزة القلب السليم،

رغم ما سمعه من الطبيب، ومن ناحية أخرى يحاول التعامل مع مشكلة جديدة، ظهرت من حيث لا يدري ولا يحتسب، اسمها سرطان البروستاتا.

لذا، عرض التقارير الطبية على أحد معارفه من الأطباء في عمّان. ولم يستغرق الأمر سوى برهة اكتشف خلالها الأخير أن التقارير تخص شخصاً آخر. أخطأ الطبيب الفرنسي عندما سلّمه ملفاً لمريض آخر، ونسي محمود، في حماسة تجد مبررها في استراق النظر إلى أسرار قلبه على الورق، قراءة اسم المريض على الغلاف.

بيد أن التندر على هذه المفارقة لم يحل دون تغييب حقيقة أكبر وأكثر ديمومة: لم يعد لديه الكثير من الوقت، فالموت، كما كتب ساخراً، لا يحب الانتظار.

لن يتمكن أحد في الكون من إدراك ما يجول في مخيّلة شخص ينتظر موتاً أصبح في حكم المؤكد، لكنه لا يعرف متى سينقض عليه، خاصةً بعدما أفرغت الحياة ما في جعبتها من معجزات ومفاجآت. فلا مجال، هنا، للموازنة بين تفاؤل الإرادة وتشاؤم الذكاء. كل ما يبقى هو طريقة الوقوف بقامة منتصبة، وعينين مفتوحتين، أمام حائط الإعدام، أو الاستسلام لغواية الذعر، والرثاء الذاتي، واستجداء الشفقة.

وقد وقف محمود، على امتداد عامين، هما الأصعب والأغنى في حياته، أمام حائط الإعدام، بكرم وكرامة نادرين. كرم المحب الذي يهب الحياة ما تستحق من مديح، وكرامة المحارب إذ يحدق في عدوه الموت بعينين مفتوحتين:

«إذا قيل لي: ستموت هنا في المساء
فماذا ستفعل في ما تبقى من الوقت؟
- أنظر في ساعة اليد
أشرب كأس عصير
وأقضم تفاحة
وأطيل التأمل في نملة وجدت رزقها . . .
ثم أنظر في ساعة اليد:
ما زال ثمة وقت لأحلق ذقني».

في نهاية هذه القصيدة التي نشرها في كتابه الأخير (أثر الفراشة)، يقول محمود:

«ثم ماذا؟
- أمشط شعري
وأرمي القصيدة: هذي القصيدة
في سلة المهملات
وألبس أحدث قمصان إيطاليا
وأشيّع نفسي بحاشية من كمنجات إسبانيا
ثم
أمشي
إلى المقبرة».

وما فعله، على امتداد عامين شيّع فيهما نفسه، يشبه النشيد الختامي الطويل. لم يكن النشيد جنائزياً، بل كان مرافعة عن الحب والحياة، وفي المتن منهما كانت فلسطين، التي حضرت في سلسلة متلاحقة من التداعيات والصور والتفاصيل الأوتوبيوغرافية إلى حد يبرر النظر إلى (حضرة الغياب) و(أثر الفراشة) كفصول ختامية في سيرة ذاتية بدأت في (لماذا تركت الحصان وحيداً)، ووجدت تعبيرها الأخير في (لاعب النرد) إحدى آخر القصائد، التي كانت، ضمن أمور أخرى، كشف حساب في ربع الساعة الأخير.

سأعود إلى هذه الأعمال في وقت لاحق، فكل ما ينبغي التأكيد عليه في الوقت الحاضر، يتمثل في حقيقة أن سيّد الكلام، واجه قدره الشخصي بشجاعة وبراعة وأناقة ولياقة تليق به وتدل عليه بقدر ما يدل عليها.

لم يفكر بالمكابرة ولا الاستسلام، بل بما يمكن العثور عليه في ربع الساعة الأخير، أمام حائط الإعدام، من شعر، وبما في الشعر من مديح للحياة، وبما في الحياة من ضوء يشع على، أو من، أرض كانت تُسمى فلسطين، وصارت تُسمى فلسطين:

«يا أرض خضراء. تفاحة. أحبك خضراء
تتموج في الضوء والماء. خضراء. ليلُك
أخضر. فجرك أخضر. فلتزرعيني برفق

برفق يد الأم، في حفنة من هواء
أنا بذرة من بذورك خضراء».

2

في آب، قبل سبع سنوات، جاؤوا بجثمان سليمان النجّاب من الولايات المتحدة. وضعوا النعش في قاعة لإحدى النقابات، وذهبتُ مع محمود لإلقاء نظرة الوداع.

كان محمود يحب سليمان (أبو فراس)، الذي كانت أقصر زياراته إلى السكاكيني، عندما يكون مشغولا بأمور أخرى، تنتهي بعد ثلاث ساعات، أما العادية منها فكانت تبدأ من العاشرة والنصف صباحا، وتنتهي مع انتهاء وقت الدوام، أي في حدود الثانية والنصف.

عندما يحضر أبو فراس، يرمقني محمود بنظرة ماكرة، تختزل عبارة «راح يومنا»، التي يرددها كلما اتصل أبو فراس معلنا قدومه، أو جاء فجأة بلا إنذار.

ومع ذلك، لم في يكن تلك العبارة، حتى وإن اتشحت بدعابة المكر الخفيف، ما ينم عن الشكوى، بقدر ما فيها من الاعتراف الضمني بأن النهار مفتوح على احتمال البهجة. ففي جعبة ذلك الرجل الأسمر الطويل من النوادر والحكايات والشعر الجاهلي، وفي قلبه من الدفء والمحبة ما يحوّل الزيارة إلى موضوع دائم للاحتفاء.

وقد روى في أكثر من زيارة مقاطع من حكاية الغزال الصغير، الذي وجده متعبا وجائعا بين الأشجار في القرية، فأرضعه الحليب بيديه من زجاجة كتلك التي يستخدمونها لرضاعة الأطفال، لكن الغزال فارق - في نهاية الأمر - الحياة، وانتهى به المطاف في قبر بالحديقة.

الحكاية التي تحوّلت بعد رحيل سليمان إلى قصيدة بعنوان «رجل وخشف في الحديقة» نشرها محمود في ديوان «لا تعتذر عمّا فعلت»:

«لم أقل شيئا لصاحبي الحزين. ولم يودعني كعادته بأبيات
من الشعر القديم. مشى إلى قبر الغزال الأبيض.
احتضن التراب وأجهش: «انهض
كي ينام أبوك، يا ابني، في سريرك.
ها هنا أجد السكينة».

عندما ذهبنا لإلقاء النظرة الأخيرة على أبي فراس، درنا مع آخرين حول النعش الذي وضع فوق منصة مرتفعة، وقفنا أمامه برهة من الوقت وخرجنا من القاعة. وهنا سأل محمود كمن يحدّث نفسه: هل يشعر الآن بشيء؟

كان جوابي بالنفي. وليس هذا هو المهم، بل طريقة محمود في طرح السؤال: بدا وكأن السؤال أفلت منه، أو خرج من مكان بعيد في القلب، مثقلا بالحيرة والتردد. حيرة الحي أمام لغز اسمه الموت. وتردد من ينتظر موتا تأجل أكثر من مرّة، لن يطلب منه سوى فروسية القوي إذ يسدد الضربة القاضية، لكنه لا يعرف، بالضبط، كيف سيعبر الجسر القصير بين ضفتي الوجود والعدم. فالموت، كما كتب في رثاء إبراهيم أبو لغد «مفاجئ، صاعق، غير معروف، وغير مألوف».

في السنة الأخيرة من حياته، عندما وصل توّسع الشريان إلى حد الخطر، سأل الطبيب عن الوقت الفاصل ما بين انفجار الشريان، والوصول إلى الضفة الأخرى. كان الجواب من سبع دقائق إلى عشرين دقيقة. وهذا زمن من الألم، غير المعروف والمألوف، طويل جدا، لا يُقاس بما نعرف من حساب الزمن.

محمود الإنسان شجاع، لكنه شديد التطيّر، ويكره الألم. ومحمود الشاعر مغامر لا يرتاح إلى مُنجز، ولا تردعه أسوار. وهما اثنان أصبح لزاما عليهما التواطؤ، وانتظار الضربة القاضية متحدين. الأوّل يعين الثاني بما في رصيده من حياة على استكمال ما تبقى من كلام في القصيدة، والثاني يأخذ بيد الأوّل: هيا، يا صاحبي، حتى في النهايات ثمة ما يشبه الإيقاع الخفيف والوزن والقافية. فليكن نشيد النهايات أخضر، ولنكن ساخرين وطيبين. يكتب في «أثر الفراشة»:

«يرنو إلى أعلى
فيبصر نجمة
ترنو إليه
يرنو إلى الوادي
فيبصر قبره
يرنو إليه
يرنو إلى امرأة،
تعذبه وتعجبه

ولا ترنو إليه
يرنو إلى مرآته
فيرى غريبا مثله
يرنو إليه!».

ثمة تجليات يصعب حصرها لهذه الثنائية في ما كتبه محمود شعرا ونثرا بعد العام 1998، بعدما تحرّش به الموت في باريس، ثم نهض ليكتب «الجدارية» التي تملكه إحساس بأنه لن يكتب شيئا بعدها.

رحل إبراهيم أبو لغد قبل سليمان النجّاب بثلاثة أشهر. وهي الأشهر التي واظب خلالها محمود على زيارة إبراهيم، أحيانا على مدار أيام متلاحقة في الأسابيع الأخيرة. قبل رحيله بيومين، شربنا القهوة معه، كان يضع جهازا لضخ الأوكسجين إلى رئتيه التالفتين، ويتكلّم بحماسته المعهودة عن تقصير مراكز الأبحاث في العالم العربي، وفي الوقت نفسه يتكلّم بسعادة غامرة عن زيارة إدوارد سعيد، الذي سيصل بعد يومين.

تأتي من الخارج أصوات انفجارات متلاحقة، فيهتز زجاج النافذة. الإسرائيليون يقصفون أهدافا من الجو في رام الله. ينتقل إبراهيم من مقعد قرب النافذة إلى مكان أكثر أمنا. ولا يكف عن الكلام، كأن ضجيج الطائرات جملة اعتراضية في كلام أهم.

بعد يومين اتصل محمود في التاسعة، وهذا وقت مبكّر لمن يصحو على مهل، ولا يستعجل النهار. قال: إبراهيم في وضع صعب، سأذهب حالا إلى بيته. واتفقنا على اللقاء هناك.

وهناك كان بقية الأصدقاء: علي الجرباوي، وفؤاد المغربي، وسعيد زيداني. جلسنا، كما يُقال، وكأن على رؤوسنا الطير. لا نجرؤ على الكلام، إلا ما أفلت منه همسا، في ما يشبه الاعتذار عن خلخلة الهواء. إبراهيم الغارق في غيبوبة منذ ساعات الصباح الأولى، في حجرة نومه، ترعاه شقيقته، وزوجة سعيد، ونحن في الصالون.

في البيت موسيقى كلاسيكية خافتة تنبعث من سمّاعات للصوت كأننا ـ لو كان الحال غير الحال ـ على كف سحابة من الريش. وهذا بعض من سحر إبراهيم، الذي وضع سماعات خاصة في أماكن مختلفة من البيت، لتنساب الموسيقى في المطبخ والحمّام والصالون والشرفة وغرفة النوم. إبراهيم الذي طلب أن يُدفن في يافا إلى جوار أبيه (المدفون هناك قبل العام 1948) أو أن يُحرق

الجثمان، إذا رفض الإسرائيليون، ويُذر رماده هناك.

كنّا نخرج إلى الشرفة للتدخين، ونعود إلى مقاعدنا في الصالون، بأقل قدر ممكن من الكلام والضوضاء. عند منتصف النهار رحل إبراهيم. ذهب البعض إلى حجرة النوم لإلقاء نظرة عليه. محمود الذي ظل صامتا أغلب الوقت، لا يغادر مقعده، رفض أن يرى قناع الموت على وجه إبراهيم.

بعد الظهر وصل إدوارد، لكن جثمان إبراهيم كان في طريقه إلى مستشفى المقاصد في القدس، وكنّا ما نزال على حالنا في الصالون. لم نعرف ما إذا كان علينا الذهاب أم البقاء.

في حفل التأبين قال محمود كلاما نشره لاحقا في «حير العائد»:

«كنتُ في الحجرة المجاورة عندما توقف إبراهيم عن الانتظار. سالت دموع كثيرة على الرغم من أننا كنّا نعرف هذه النهاية. لكن الموت هو دائما موت أوّل. هل الزمن الفاصل بين الحياة والموت قصير ووهمي إلى هذا الحد؟ وحدها صورة يافا على الجدار منعتنا من القول: باطل، باطل الأباطيل..».

وما لم يقله إنه وقف أمام طاولة المطبخ -التي اجتمعنا حولها في مناسبات أفضل من هذه- أخرج القلم من جيب سترته، وطلب ورقة بيضاء، ليكتب بيان النعي الذي ستنشره الصحف في صبيحة اليوم التالي، بعدها خرج إلى الشرفة، أزاح نظارته، مسح دمعا بلل العينين، وطلب سيجارة، وهو الذي كف -بقدر ما استطاع- عن التدخين منذ سنوات.

رحل إدوارد بعد إبراهيم بعامين وأربعة أشهر. وعندما سمع محمود أن إدوارد طلب أن يُحرق جثمانه، وأن يُدفن الرماد في منطقة من لبنان، اعتاد في زمن بعيد أن يقضي فيها أشهر الصيف مع عائلته، علّق بكلمتين: إدوارد جبّار.

يضيء هذا التعليق المقطع الأخير في قصيدة «طباق» المهداة إلى إدوارد سعيد، التي نشرها محمود في ديوان «كزهر اللوز أو أبعد»:

«نسر يودّع قمته عاليا

عاليا،

فالإقامة فوق الأولمب

وفوق القمم

قد تثير السأم

وداعا،

وداعا لشعر الألم!».

لم يكن «جبروت» إدوارد، في نظر محمود، مُنجزه الفكري الضخم، وثقافته الواسعة، وتأثيره الكبير على مناهج الدراسات الإنسانية في الغرب، بل كان إضافة إلى هذه الأشياء كلها إصراره على الحياة، والكتابة، والتفكير، والسفر، والسجال، في ربع الساعة الأخير، وأخيرا علاقته الخاصة بجسده، الذي حكم عليه بالحرق، وهي طريقة غير مألوفة في العالم العربي والإسلامي، وأسكن ما تبقى منه مكانا غير فلسطين. وهذا موقف غير مألوف في التقاليد الرومانسية للوطنية الفلسطينية.

وقد تساءل في مناسبات كثيرة: كيف يملك الوقت لكتابة كل هذه الأشياء؟ وعندما أرسل إدوارد مقالته عن «فرويد وغير الأوروبيين» للنشر في «الكرمل» تكلّم عنها محمود على مدار أيام، لا من جانب ما فيها من ثقافة موسوعية وحسب، بل وبما فيها من الحدس المعرفي، الذي يمكّن مخيّلة نادرة من اكتشاف علاقات بين دلالات متباعدة، أيضا.

كان محمود الشاعر يرى في إدوارد ندا بالمعنى الإبداعي، أما محمود الإنسان فيستلهم من إدوارد شجاعة وبراعة النسر في استثمار آخر ما تبقى في الجناحين من بأس، وفي الفضاء من هواء.

وفي ذروة هذا التصعيد الدرامي للمصائر الفردية، يبدو شعر الألم، كما الخلود، فائضين عن الحاجة. هنا، في المقطع الأخير من «طباق»، بكلمات قليلة، بلا جماليات، وبنبرة خطابية مباشرة وإيقاع سريع، لا يكتب محمود عن إدوارد بقدر ما يكتب عن نفسه. فطباق، الترجمة العربية للكلمة الإنكليزية التي حوّلها إدوارد إلى مفتاح لطريقته النقدية في رؤية العالم، تعني تآلف أكثر من صوت لتوليف نغم جديد. وعلى هذا قام التعدد الصوتي والسردي والحواري في قصيدة محمود. اثنان في واحد. أو العكس.

ما بين حدين لكليهما دلالة مغايرة، لكنهما متلازمان: «هل يشعر الآن بشيء؟»، و«إدوارد جبّار» عاش محمود ربع الساعة الأخير. لم ينشغل بالمعنى الميتافيزيقي للموت، بل بالأحياء الذين يجابهون أقدراهم. عاد المرضى، وشارك في جنازات، أكثر من أي وقت مضى. وشاعت الصدف

أن أشهد الكثير منها. نصف «حيرة العائد» تقريبا نصوص كتبها في تأبين آخرين: ممدوح نوافل، ياسر عرفات، محمد الماغوط، سمير قصير، ممدوح عدوان، وغيرهم.

سأشعر، دائما، بامتياز لأنني اطلعت على جانب من نصوص محمود، شعرا ونثرا، على مدار السنوات العشر الماضية، قبل نشرها، وأحيانا بصوته على الهاتف. كما كان يفعل في الآونة الأخيرة. وقد كنتُ صادقا معه في التعبير عن انطباعاتي، لكنني تجنبت دائما الكلام عن الموت، كما أفعل الآن.

لم يكن مهتما ولا مهموما بالخلود، وقد سمعتُ منه في أكثر من مناسبة كلاما ساخرا عن شخصين على الأقل، يُعدّان قبرين لنفسيهما، ويجمعان القصائد، والمخطوطات، والصور، وكل ما يُنشر هناك أو هناك، حتى وإن كان خبرا في جريدة، لتمكين الباحثين في مستقبل لا يعلمه أحد من تثمين ما أنجزوه في الحياة. وهذا ما عبّر عنه بسخرية معهودة في نص بعنوان «فكاهة الخلود»:

«الذين يشرفون على تشييد قبورهم، وتأثيثها بصورهم، لا يفكرون براحة النوم قريبا من صداقة الأحياء، إنما يفكرون بتدريب التاريخ على القراءة. ويفكرون بما هو أصعب: برشوة الخلود. دون أن يعلموا أن الخلود لا يزور القبور، وأنه يحب الفكاهة!».

كان مدركا لقيمته الشعرية في المشهد الفلسطيني والعربي والعالمي، وقيمته الرمزية، معا. وكان مهتما ومهموما بما ينتاب المسافر عند الانزلاق على برزخ يفصل الوجود عن العدم، لكنه كان جبارا على طريقته: ترك للآخرين (يمكن القول، أيضا، لشعبه) بناء على حدس القلب، أن يختاروا كيف وأين يسكن العائدُ، في آخر البيوت.

فمنذ «الجدارية» التي اختتمها بما يشبه البوح التراجيدي الحزين: «أنا لستُ لي»، كان مدركا لحقيقة أن حقوق الآخرين فيه تتجاوز حتى حقه الشخصي في البحث عن مكان آمن، سواء في الوجود أم العدم.

لم يكن ذاك هما من همومه، بل كان همه الرئيس كيف يودّع النسر قمته في الأعالي، عاليا، عاليا، حرا ومتحررا من شعر الألم.

وذاك ما سكن أفكاره، ومشاعره، وخياله، في ربع الساعة الأخير. كان عليه أن يكتب أفضل مما كتب من قبل. شغله سؤال الشعر: كيف تصبح الكلمات، إذا ازداد ما فيها من ملح، أو نقص،

شعرا؟ وما الفرق بين لغة الشعر والنثر، لماذا نسمي هذا النص شعرا، وذاك نثرا؟

لم يكن، وهو القارئ النهم، المطل بحكم المهنة والشغف، على التجارب الشعرية العربية والعالمية، مهتما بالتنظير للشعر، لكنه أنشأ في «أثر الفراشة» نوعا من التوازن بين نصوص نثرية، يرمي في ثناياها أسئلة، وعلامات استفهام، وفواصل، وإشارات ماكرة، وبين قصائد تمارس، ضمن أمور أخرى، دور وسيلة الإيضاح، في عرض أخير للمهارة.

يكتب في نص بعنوان «كلمة واحدة»:

«هسيس الكلمة في اللامرئي هو موسيقى المعنى، يتجدد في قصيدة يظن قارئها، من فرط ما هي سرية، أنه كاتبها! كلمة واحدة، كلمة واحدة فقط، تشع كماسة أو يراعة في ليل الأجناس، هي ما يجعل النثر شعرا! وكلمة عادية يقولها لا مبال للا مبال آخر، على مفترق طرق أو في السوق، هي ما يجعل القصيدة ممكنة! وجملة نثرية، لا وزن فيها ولا إيقاع، إذا أحسن الشاعر استضافتها في سياق ملائم، ساعدته على ضبط الإيقاع، وأضاءت له طريق المعنى في غبش الكلمات».

لم يكن انحياز محمود إلى الإيقاع، واعتباره شرطا من شروط الشعر، سرا. ولستُ، هنا، بصدد العودة إلى سجالات طويلة حول قصيدة النثر. . الخ بل الإشارة إلى أن الإيقاع في ما جاء في «أثر الفراشة» من قصائد، والذي أرى فيه أصفى ما كتب محمود، كان أيضا محاولة من جانب معلّم متمرّس لتقديم برهان أخير، في سجال سابق، وطويل. فالشعر، محمولا على الإيقاع، كما الفراشة محمولة في الريح:

«هو جاذبية غامض
يستدرج المعنى، ويرحل
حين يتضح السبيلُ
هو خفة الأبدي في اليومي
أشواقٌ إلى أعلى
وإشراقٌ جميلُ
هو شامة في الضوء تومئ
حين يرشدنا إلى الكلمات
باطننا الدليلُ

هو مثل أغنية تحاول

أن تقول، وتكتفي بالاقتباس من الظلال

ولا تقولُ . .

أثر الفراشة لا يُرى

أثر الفراشة لا يزولُ!».

كان في ربع الساعة الأخير مهتما ومهموما بما لا يُرى ولا يزول، لا بشعر الألم. في نصوصه الأخيرة. نساء. ونبيذ. وطيور. وشجر. وحيفا. وحياة توشك على المغيب، لكنها خضراء. حتى في يومها الأخير لا يكف صاحبها عن رمي النرد: «يا له من نهار».

سأذكر، دائما، لحظة خروجنا ذات يوم من أحد المطاعم في رام الله، بعد تناول الغداء. وقف محمود أمام الباب (أراه الآن بقميصه الأزرق، وخصلة من الشعر يحركها الهواء على الجبين) تلفت مفتونا بضوء يبدو سابحا على هواء خفيف، قائلا، وقد ارتعشت شفته السفلى، وهذا ما يحدث، عادة، إذا ما صعقه الجمال، كمن لمس سلكا كهربائيا عاريا: لا أحد يموت في مثل هذا البهاء.

بعد عودته قال أكرم هنية، الذي رافق محمود في رحلته الأخيرة، كلاما خرج من قلب يطفو على بحيرة من دموع: حتى اللحظة الأخيرة ظل محتفظا بكامل ألقه وأناقته. متألقا وأنيقا رحل. هذا كلام يعجب محمود الإنسان والشاعر معا. ويفسر كيف يودّع النسر قمته عاليا، فلا يقبل من الحياة الفتات، أو يرشو الخلود.

3

ذات يوم قطع محمود المترين الفاصلين بين غرفتينا في السكاكيني. دخل وفي يده جريدة، قائلا: اسمع.

وقد كان ذلك مألوفا، إذا ما ألحت عليه خاطرة، ولم يطق صبرا، للتعليق على شيء ما (ربما كان خبرا، أو فكرة في مقالة) إما بطريقة ساخرة، بلغة لا يملك أحد مفاتيحها سواه، أو للتعبير عن إعجاب بفكرة وردت في نص كتبه شخص ربما لم يسمع به أحد من قبل.

أزاح نظارته، وشرع في القراءة بصوت عميق، ويده تعلو وتهبط مع الإيقاع. أصغيت بانتباه

إلى نص تبرق فيه مفردات وأخيلة لا تجعل من انتسابه إلى الشعر بالأمر العسير. قلت بالعامية: «في شِعر»، دون أن أدرى ما إذا كان النص منشورا في صفحة البالغين، أو في ملحق الناشئين، فرد: هل تصدّق أن هذا النص لبنت في الخامسة عشرة من العمر، «كيف بدنا نشوفها»؟

ما لا يُعرف عن محمود أن من بين هواياته قراءة بريد القرّاء في الجرائد، ونصوص الناشئين. وقد أصدرت جريدة «الأيام»، منذ سنوات، بالتعاون مع مؤسسة تربوية في رام الله، ملحقا لكتابات تلاميذ المدارس، بعنوان يراعات، أشرف على تحريره الشاعر وسيم الكردي. وكان محمود من قرّائه المواظبين.

وإذا جاز تفسير هذا الأمر بأثر رجعي، فقد كان، على الأرجح، مفتونا بفعل الكتابة، وبما في اللغة من قابلية لتوليد مفردات ومجازات لا تنضب، حتى وإن تجلت في محاولات أولى لم تزل، كما صغار العصافير، عاجزة عن الطيران.

ولعله يستعيد، أيضا، في نصوص الناشئين صورة الولد الذي اكتشف، كما كتب في «في حضرة الغياب»، أن:

«كل ما لا تبلغه يداك الصغيرتان ملك يديك الصغيرتين، إذا أتقنت التدوين بلا أخطاء. من يكتب شيئا يملكه. ستشم رائحة الورد من حرف التاء المربوطة كبرعم يتفتح. ستتذوّق طعم التوت من جهتين: من التاء المتصلة، ومن التاء المفتوحة كراحة اليد».

وقد شعر، بالتأكيد، منذ سنوات، بمسؤولية أخلاقية تجاه أصوات تعدُ، إذا ما وجدت عناية واهتمام، بوافر الثمر.

ثمة الكثير مما يروى في هذا الجانب، والبعض منه يتصل بأسماء أصبحت معروفة في الأوساط الأدبية. المهم أن النص الذي قرأه محمود كان لبنت اسمها داليا طه. وقد حصلنا على هاتف بيتها، واتضح أنها ابنة مدير دائرة الآثار في السلطة الفلسطينية، وبيتهم في رام الله. اتصل محمود هاتفيا بالأب والابنة، داعيا الاثنين لزيارته في السكاكيني.

على نحو مشابه، كان محمود شغوفا باللغة والمفردات. أحيانا، ترد إلى ذهنه مفردة معيّنة، فيبحث عن أصلها في «لسان العرب»، مرددا عبارة تحوّلت إلى ما يشبه اللازمة، كلما فتح المعجم باحثا عن شيء ما: إذا دخلنا في امتحان للغة العربية فلن ينجح أحد.

وأذكر، في هذا الصدد، كيف أنفق أياما في البحث عن مذكّر بعوضة، وعندما فشل في العثور

عليه، اكتفى بالإعلان في نص قصير بعنوان «البعوضة» في «أثر الفراشة»، عن فشله في العثور على مذكرها: «البعوضة، ولا أعرف اسم مذكرها، أشد فتكا من النميمة».

البعوضة، هنا، كما ذكر في النص نفسه «ليست استعارة، ولا كناية، ولا تورية» بل هي البعوضة بالفعل: الحشرة التافهة، غير المبررة، والفائضة عن الحاجة. وقد كانت أكثر كائنات الكون خسّة في نظره، لأنها تنجح في حرمانه من النوم، كلما نسي وضع أقراص تطلق رائحة لطرد البعوض، في الجهاز الكهربائي الصغير، قرب السرير.

كان في اليوم التالي لا يكف عن الشكوى، لأن دم البعض يجذب البعوض. والبعوض (يقول حانقا، وفي ما يشبه كراهية خالصة، وإن تكن مؤقتة، للنفس) يحب دمه. يمكن العثور في نصوص محمود على نماذج مشابهة لتجارب واقعية، تتعرّض أحيانا لإفراط في التأويل من جانب النقّاد.

مهما يكن من أمر، كان اهتمام محمود باللغة يتجلى بطرق أخرى، منها التفرّغ بطريقة شبه كاملة «للكرمل» في الأسابيع القليلة التي تسبق صدورها. لم يكن يكتفي بمطاردة الكتّاب، الذين وعدوا بإرسال مساهمات وتأخروا، بل ويقرأ ما توّفر من مواد، يحرر، ويصحح الأخطاء النحوية والإملائية، ويراجع البروفات بعد عودتها من المطبعة، ثم يُسهم في اختيار الغلاف.

وهذا يعني زيارة زميلنا الفنان خالد الحوراني في بيته، حيث يعرض علينا عددا من الخيارات والتصاميم، وفي الأثناء يستطرد في تحليل مطوّل لآخر المستجدات السياسية. وكلما ذهبنا لزيارة خالد، يقول محمود مازحا: سنعود بالغلاف، والتحليل السياسي معا.

قبل النسخة الورقية من «لسان العرب» كانت ثمة نسخة إلكترونية. ورغم محاولات من جانبي نجحت أحيانا، وأخفقت في معظم الأحيان، ظل محمود حذرا في التعامل مع الكومبيوتر. كان يقف على مسافة نصف متر من الشاشة، على الأقل، ويرنو إلى الحروف على صفحة سائلة قائلا: ماذا سيحدث إذا أصيب جهاز كهذا في طائرة، أو محطة لتوليد الكهرباء في مدينة كبيرة، بالجنون.

وتبقى، في هذا السياق، مسألة تتعلّق بموقف محمود من المواد المنشورة في «الكرمل». كان حريصا على عدم نشر ما يمثل إساءة شخصية، أو تصفية حساب، أو تجريحا للآخرين. وفي الوقت نفسه كان حريصا على عدم تحويل المجلة إلى منبر للكلام عنه، أو الترويج لأعماله.

لذلك، لم تجد بعض المقالات والدراسات التي كُتبت عنه، وبعضها بأقلام كتّاب مرموقين من أصدقائه، طريقها إلى النشر. وقد استدعى إعادة نشر بعض المقابلات التي أجريت معه، ونُشرت في جرائد عربية (مثل المقابلات التي أجراها حسن نجمي، وعباس بيضون، وعبده وازن) بذل جهد خاص لإقناعه بأن نشرها في «الكرمل» لا يعني، بالضرورة، تحويل المجلة إلى منبر للكلام عنه.

بيد أن صرامته الشخصية كانت تتجلى في علاقته بما يكتب، إذ كان يشطب نصف وربما أكثر ما يكتب من قصائد، في مرحلة التصفية، والمراجعة، التي قد تمتد إلى أسابيع، أو أشهر، بعد الكتابة. في مقابلته مع عبده وازن يقول:

«كل ديوان لي أعيد قراءته قبل طباعته عشرات المرات، وأنقحه عشرات المرات، إلى أن أشعر بأنه أصبح قابلا للنشر».

في سياق القراءة والتنقيح، وبعد الوصول إلى قدر من قناعة تبدو دائما عصية، يصوّر محمود النص شبه النهائي، ويرسله بالبريد إلى عدد محدود من الأصدقاء، آملا الحصول على ملاحظات، ربما يسهم بعضها، بطرق مختلفة، وغير مباشرة بالضرورة، في التأثير على البنية النهائية للكتاب، قبل وصوله إلى الناشر .

كان اختيار عناوين الكتب عملية معقدة، تحتاج أيضا إلى أسابيع، يدوّن خلالها ثلاثة عناوين مقترحة، ثم يعرضها على الأشخاص الذين اطلعوا على النص شبه النهائي، طالبا إبداء الرأي، ولا يندر أن يتقدّم أحدهم بعنوان جديد. وقد كانت لديه ثقة خاصة بقدرة رياض نجيب الريّس، ناشر كتبه، على اختيار أفضل العناوين.

ومع ذلك، كانت ثمة عملية معقدة أخرى، تتمثل في عرض قصائد أو نصوص منتخبة، من النص شبه النهائي للكتاب، على أصدقاء لا يمتهنون حرفة الكتابة. فهؤلاء، في نظره، يمثلون ذائقة وحساسية القارئ العادي. ولا قيمة لنص إذا أحبه متمرسون في فنون الكتابة، وفشل في إنشاء علاقة متبادلة مع قارئ لا يحتاج إلى نظريات جمالية، وأدوات نقدية، لفهم وتذوّق الأدب.

سأشعر، دائما، بامتنان خاص للمقادير، ولكرم محمود الأنيق والباذخ، الذي أتاح لي على مدار السنوات العشر الماضية، وشرفني، بالاطلاع عن كثب على آليات العمل في ما يشبه معملا لصقل الماس، وقراءة نصوص أينعت بين يدي صانع ماهر، في أيامها الأولى، ومراقبة مصائرها،

واكتسابها الحياة خاصة بعد النشر.

عندما قدّم لي محمود في المرّة الأولى النص شبه النهائي لأحد الكتب شعرت بالذعر، لا من حجم ما ينطوي عليه عمل كهذا من كرم وتكريم وحسب، بل ومما تستدعيه القراءة من حيادية تبدو عصية المنال، ومن شجاعة في القلب.

وهذا ما حدث، أيضا، عندما سحب من ملف على الطاولة أوراقا محبّرة بخط اليد، وقرأ للمرّة الأولى في صباح متأخر بعيد، من صباحات السكاكيني، قصيدة جديدة. فإلى جانب ما يثيره امتياز كهذا من استنفار للحواس، وما يشبه إعلان حالة الطوارئ في الدماغ، كانت نظرة محمود الباحثة عمّا تركته الكلمات من أثر محتمل على ملامح الوجه، شهادة إضافية، شخصية تماما، خاصة وخصوصية، حول مدى ما يسم علاقته بالشعر من جدية وتوتر دائمين.

وهذا ما تجلى في مناسبات كثيرة، قبل أمسياته الشعرية، في مناطق مختلفة من العالم: يحتار في أمر القصائد، يستشير المقرّبين، يشطب قصائد، ويضيف غيرها، مفعما بالتردد والقلق، كأنه يجرّب الوقوف أمام الناس للمرّة الأولى في حياته.

وعند صعوده إلى المنصة في قاعات تغص بالحاضرين، يركّز انتباهه على وجوه مألوفة بينهم. الألفة تعفي من الخجل (وللخجل قصة يطول شرحها) وتختزل مساحة الإحساس بالوحدة، قبل أن تحمله المفردات، ويطير.

كان الشعر سر وجوده. والحروف، كما كتب في «في حضرة الغياب»:

«قلقة، جائعة إلى صورة، والصورة عطشى إلى معنى. الحروف أواني فخار فارغة فاملأها بسهر الغزو الأوّل. والحروف نداء أخرس في حصى متناثر على قارعة المعنى. حك حرفا بحرف تولد نجمة، قرّب حرفا من حرف تسمع صوت المطر، ضع حرفا على حرف تجد اسمك مرسوما كسلّم قليل الدرج».

هكذا كان اسمه «محمود»، يشبه سلما قليل الدرج. الحروف لعبته، وطيوره، بعضها يشرب الماء من راحتيه، والبعض الآخر ينقض عليه، في الليل، متوّحدا ووحيدا، باحثا في عتمة الكون، عن ضوء الشعر.

ذات يوم، في جلسة من الجلسات المعتادة في السكاكيني، تكلّم شخص كلاما كثيرا في السياسة، وكان كلامه خليطا من الأوهام، والاستيهامات البلاغية. قلت للتدليل على ما في

الكلام من أحلام صعبة المنال: هذا شعر. انتفض محمود كالملدوغ، قائلا بصوت غاضب ومجروح: «ما لو الشعر يا سيّد حسن؟».

وهاأنذا أقدّمُ، اليوم، اعتذارا جديدا يا سيّد محمود.

4

قالت امرأة لمحمود، ذات يوم، لم أشبعك، فأصيب بالذعر.

سأل: «شو يعني لم أشبعك؟».

قلتُ: لم تشبع منك.

فزم شفتيه، بطريقة تطبق فيها العليا على السفلى، التي تنحني قليلا إلى الخارج. وهذا ما يحدث، عادة، إذا لم يعجبه العجب. وفي حالات من نوع أن يتلقى اتصالا هاتفيا من شخص (لا يعرفه في أغلب الأحيان) يستطرد في الكلام بلا مبرر، فيضطر للاستماع، مبعدا سماعة الهاتف عن أذنه، كأنها توشك على قضمها، وقد ارتسمت على وجهه علامات بؤس شديد.

أما التي لم تشبع فكانت سيدة لم «تترك الأربعين بكامل مشمشها» وحسب، بل واحتفظت، أيضا، بفواكه مدارية تبرر مديح الحدائق، وما يسكنها من ضلال وظلال. دخلت غرفتي، ذات يوم، وقد كانت أوّل ما يراه القادم، بعد صعود الدرج الحجري إلى الطابق الأوّل في السكاكيني. سألت بعربية تشوبها لكنة من أنفقوا سنوات طويلة في الغرب (واتضح أنها من بلد عربي، عاشت وتعلّمت في الغرب، وجاءت إلى فلسطين بفضل جوازها الأجنبي): هنا مجلة «الكرمل؟».

قلت: نعم.

قالت: وهنا مكتب الأستاذ محمود درويش؟

قلتُ: نعم، أوّل باب ترينه بعد مغادرة الغرفة.

ومع ذلك ترددت في الذهاب. اعتذرت لأنها لم تحدد موعدا من قبل. وسألت ما إذا كانت ثمة ضرورة للذهاب إلى غرفة السكرتيرة أولا، ثم استجمعت قواها، بعدما اتضح أن مقابلة محمود لا تستدعي كل هذه التعقيدات، وذهبت بهمة من يغتنم فرصة قد تفلت من يديه بعد قليل.

كان باب محمود مفتوحا أمام الجميع. المعارف والأصدقاء يمرون بلا إنذار. ولدى الكثير من الفلسطينيين قناعة راسخة بأن حقهم في محمود يبرر زيارته بلا استئذان. ومن هؤلاء أشخاص

لا يريدون سوى إلقاء التحية والسلام، وآخرون حملوا كتاباتهم وكتبهم لعرضها عليه، أو للكلام في قضايا سياسية وأدبية، وأحيانا شخصية من نوع أن أقاربهم درسوا معه في المدرسة الابتدائية، مثلا، وغالبا ما تُصيبهم خيبة أمل لا يجتهدون في إخفائها، إذا فشل في تذكّر أسماء وأحداث ترجع إلى عقود مضت.

كان محمود، بهذا المعنى، ضحية مثالية لطريقة الآخرين في تعريف حقهم فيه، والوقت الكافي لتحصيله. فهو لا يجد الكثير مما يُقال في حضرة أشخاص لا يعرفهم. المجاملات تتبخّر بعد برهة من الوقت، ومغادرة الغرفة لجلب كوب من الماء، أو الذهاب إلى الحمّام، مسألة لا تبرر الغياب لأكثر من دقائق معدودات، يعود بعدها للجلوس أمام ضيف لا يندر، إذا استطاب المقام، أن يكون ثقيل الظل.

المهم، سأل محمود عن معنى «لم أشبعك»، آخر جملة قالتها السيدة، وهي تغادر غرفته مودّعة. ولا أعتقد أنها تصرفت بطريقة امرأة تعرض نفسها على رجل، أو أن في سلوكها ما ينم عن ابتذال من نوع ما. كانت تحاول، على الأرجح، التعبير عن حب عميق سكن قلوب العديد من الفلسطينيين والعرب، لمن ملأ الدنيا وشغل الناس، على امتداد أربعة عقود من الزمن.

ومع ذلك، كان ذعر محمود حقيقيا، أيضا. لم يكن عاجزا عن إدراك ما في الجملة الأخيرة من محبة صافية، لكنه استنكف عن تأويلها بطريقة تفتح كلام المجاملات على احتمال الغزوات. فالاستيهامات الذكورية قد تكون طريقا ملكيا تعبره القصائد، لكنها مرغمة في الحياة اليومية على اجتياز أربع عقبات:

الخجل، الذي يكاد يكون عضويا، ربما في الجينات (كما ذكر في لاعب النرد)، والحذر من علاقات تفتش فيها المرأة فيه عن اسمه، تدلّل الاسم على ركبتيها، وتنسى صاحبه، وتعفف الرفيع البديع الذي لا يثق بما يُعلّق الكم من أوسمة على صدر العاشق، وأخيرا صعوبة النفاد إلى عالم شديد الخصوصية، نسجه بأناقة ولياقة، من تفاصيل صغيرة، ومنمنمات، وأقواس، وما يمليه مزاج صعب المراس، مثل سجّادة فارسية نادرة.

محمود متعفف وعفيف، رغم وبفضل ما في حياته من ضوء، ومدن، وأسفار، ونساء. حتى في سنواته الأولى عندما كتب عن الحبيبة، مثلا، فاكتشف الفلسطينيون والعرب صورة البلاد، أو كتب عن البلاد، فأطلت من تحت أهدابها العاشقة، كان ما يفعله، في الواقع، محاولة

لتخليص معنى البلاد من بلادة الأيقونة، والعاشقة. وقد أصبحت أكثر من امرأة في جسد. من شهوة عابرة.

ثمة ما يشبه خيطا من الحرير يربط بين قصائد الحب الأولى، التي كتبها في العشرينات، أي في أوّل العمر والصبوات، وآخر ما كتب، أي في القطرة الأخيرة من نبيذ الحياة. في الحالتين تتجلى في النص باعتباره سيرة ذاتية لصاحبه، خصوصية في السيرة العاطفية لابن البروة، هذا، لم تبدلها الأيام.

كتب في «أوراق الزيتون» قبل أربعة وأربعين عاما عن الموعد الأوّل، وعن خيبة العاشق بعد طول انتظار، فبعدما حلق ذقنه مرتين، ومسح نعله مرتين، واستعار قميصا من صاحبه، واستدان ليرتين:

«لأشتري لها حلوى وقهوة مع الحليب»،

يعلل النفس، وحيدا على مقعد في الحديقة، بقدوم العاشقة:

«وحدي على المقعد،

والعاشقون يبسمون..

وخافقي يقول:

ونحن سوف نبتسم»

وقبل الرابعة والنصف بدقيقتين، لا يفشل في العثور على ما في دقيقتين من أمل يبدد يأس العاشق، ويمنح البنت رفاهية الشك:

«لعلها قادمة على الطريق..

لعلها سهت.

لعلها.. لعلها

ولم تزل دقيقتان».

استطالت الدقيقتان. وأصبح العاشق أكثر أريحية في حساب الوقت، حتى حلول المساء:

«النصف بعد الرابعة

النصف مر

وساعة.. وساعتان

وامتدت الظلال

ولم تجئ من وعدت في النصف بعد الرابعة» .

سيجلس محمود، دائما، على مقعد في الحديقة، البيت، القطار، الطائرة، المطار، المقهى الجانبي، المطعم، وفي القصيدة أولا وأخيرا، في انتظار المرأة المشتهاة، التي تأتي ولا تأتي. في كل ما كتب بعد الموعد الأوّل: انتظار، وأريحية في حساب الوقت، ورفاهية باذخة في ابتكار الأعذار، ويأس حوّلته الأيام إلى سخرية رفيعة.

بعد أربعين عاما يعيد محمود صياغة المشهد القديم مرّة أخرى. يكتب عن الانتظار في قصيدة تحمل العنوان نفسه، في «لا تعتذر عمّا فعلت»، لكنه يستطرد في الكلام عن هواجس ذاتية أفلتت من كلام العاشق في الموعد الأوّل، أو اكتسبت هذه المرّة فما ولغة وشفتين بعد مراس طويل في فن الانتظار:

«في الانتظار، يصيبني هوس برصد

الاحتمالات الكثيرة: ربما نسيت حقيبتها

الصغيرة في القطار، فضاع عنواني

وضاع الهاتف المحمول، فانقطعت شهيتها

وقالت: لا نصيب له من المطر الخفيف» .

وربما انشغلت بأمر طارئ، أو رحلة مفاجئة، أو تشاجرت مع الزوج القديم، فخافت من ذكريات محتملة مع آخرين، أو ربما تعرّضت لحادثة سير، أو:

«وربما نظرت إلى المرآة قبل خروجها

من نفسها، وتحسست أجاصتين كبيرتين

تموّجان حريرها، فتنهدت وترددت:

هل يستحق أنوثتي أحد سواي» .

الاحتمالات كثيرة، ومحمود الذي لا يطيق الانتظار، ينتظر بالفعل، في الحياة، كما في النص، امرأة تأتي ولا تأتي. وأحيانا، يعالج الانتظار بالسخرية، كما في قصيدة بعنوان «لم تأتِ» في «كزهر اللوز أو أبعد»:

«لم تأتِ. قلت: ولن. إذا

سأعيد ترتيب المساء بما يليق بخيبتي

وغيابها:

أطفأت نار شموعها،

أشعلت نور الكهرباء،

شربت كأس نبيذها وكسرته

أبدلت موسيقى الكمنجات السريعة

بالأغاني الفارسية».

يحضر الانتظار في كل ما كتب محمود، ويتحوّل في قصائد كثيرة إلى درس أوّل في فن الهوى، كما في «درس من كاما سوطرا» التي تشبه لوحة بألوان مائية زاهية، والتي يتكرر فيها فعل الأمر: انتظرها، حتى وإن حضرت، لتمكين مجاز الانتظار من اكتساب دلالات تتجاوز فعل الحضور الجسدي نفسه. ثمة ما هو أعلى وأبعد. على حجر الانتظار يصقل العاشق كلامه وهيامه:

«ولا تتعجل، فإن أقبلت بعد موعدها

فانتظرها،

وإن أقبلت قبل موعدها،

فانتظرها».

ينبغي تفسير دلالة الانتظار على أكثر من وجه، ولكن قبل محاولة كهذه ثمة ما يبرر الكلام عن سمة إضافية تمتد، أيضا، كخيط الحرير من الموعد الأوّل إلى الأخير، وتسهم بدورها في خصوصية السيرة العاطفية لابن البروة، هذا، الأمير الرفيع البديع.

عبّرت، في مناسبات كثيرة لمحمود عن إعجابي بمقطع ورد في قصيدة بعنوان «رسالة من المنفى» نشرها في «أوراق الزيتون»، وكان رده، في أغلب الأحيان، ابتسامة ماكرة، وعبارة تشبه اللازمة: «أيام الشباب». وأعتقد أن ما كان في «أيام الشباب»، تجلى أيضا في أيام كثيرة بعدها.

يتكوّن المقطع المعني من كلمات قليلة، متقشفة، خالية من البلاغة، بسيطة، وحارة، لأنها خرجت من القلب، وهذا مصدر سحرها، يقول الفتى:

«يا أخوتي، ما أطيب البنات،

تصوروا كم مرّة هي الحياة

بدونهن. مرّة هي الحياة».

أعاد محمود صياغة، وتشكيل، وتلوين، واستكشاف، ومساءلة، علاقة الفتى بكلماته الأولى على امتداد أربعة عقود تلت. فما من شيء في الكون أطيب من البنات، اللائي لم يكبرن في الواقع، ولا كبر الفتى، كل ما في الأمر أن مساحة الكلام ازدادت، والمفردات أورقت، والمشاعر تعتقت، والظلال اتسعت، والنصوص أينعت.

وهن الجميلات اللائي حضرن في «كزهر اللوز أو ابعد» في قصيدة بعنوان «الجميلات هن الجميلات»: الضعيفات، القويات، الأميرات، القريبات، البعيدات، الفقيرات، الوحيدات، الطويلات، القصيرات، الكبيرات، الصغيرات.

«الجميلات، كل الجميلات، أنت

إذا ما اجتمعن ليخترن لي أنبل القاتلات».

سيعود، حتى في آخر الأيام، في كتابه الأخير أثر الفراشة» وفي نص بعنوان «جار الصغيرات الجميلات»، إلى تأمل العلاقة بتلك الكائنات التي تبدد مرارة الحياة:

«ينظر إليهن بلا اشتهاء، وينظرن إليه بفضول، ويقلن له مساء الخير يا عم! يحبهن بلا غصة سفرجلية، ويحتفي بجمال نضارتهن، وبنضارة آمالهن، كما يحتفي بموسيقى، وبلوحة مائية. وبطائر أزرق الذيل. هن يستعجلن الزمن ليصبغن أظافرهن بالأحمر المتحرّش بشيران خفية، ولينتعلن الكعب العالي لكسر ثمار الجوز، وإيقاظ النائم، وهو يستمهل الزمن، ليطيل متعة المرور بينهن، جارا لجمال مستقل».

على خلفية الانتظار، ومديح الجمال، يمكن إدراك الكثير من خصوصية السيرة العاطفية لمحمود، كما تجلت في نصوصه. لم يكن نموذجا للدون جوان. فالدون جوان يحب الحب، ويعلل نجاحه بعدد فتوحاته، ويغويه الكم على حساب الكيف. وتلك صفات يصعب العثور عليها في نصوص محمود، كما في حياته.

لم تكن في حياته امرأة بعينها. يقول في مقابلته مع عبد وازن: «كل ما أكتبه في الحب أم في سواه ناجم عن تجارب حيّة». وعندما يسأله عن امرأة بعينها كتب عنها أو لها، يقول: «ربما»، لكنه يسارع إلى نفي وجود امرأة في حياته كما كانت إلسا في حياة وشعر أراغون، مثلا.

حضرت نساء في حياته، لكن ما حضر منهن في القصائد، كان توليفا من عناصر، وتجارب

مختلفة، بما في ذلك ريتا، التي اجتهد كثيرون في منحها تأويلات ليس في الواقع ما يحيل إليها، أو يدل عليها. لذا، أعتقد أن الطريقة المثلى لقراءة محمود كشاعر حب، لا تتمثل في البحث عن امرأة بعينها، بل في تحليل مجاز الحب نفسه.

الحب الذي كتب عنه في «أثر الفراشة»:

«هو الحيوان/ الملاك
بقوة ألف حصان، وخفة طيف
وملتبس، شرس، سلس،
كلما فر كر،
ويحسن صنعا بنا.. ويسيء
يفاجئنا حين ننسى عواطفنا
ويجيء،».

ومع ذلك، ورغم علاقات مختلفة، وما يشبه ضربة الشمس من حين إلى آخر، لم يعثر محمود على حب كبير. وبقدر ما يتصل الأمر بمجاز الحب، يمكن الاستعانة بحوار بين الفتى والشيخ في رواية ذائعة الصيت لباولو كويلهو، بعنوان «الخيميائي» كوسيلة إيضاح.

سأل الفتى الشيخ عن حلم يعيش من أجله، ويود تحقيقه. فقال الأخير:

أداء فريضة الحج. وعندها سأل الأوّل: لماذا لا تفعل ذلك الآن، طالما تملك الوقت، والصحة، والمال. رد الثاني: إذا تحقق ذلك الحلم، فلن يبقى لدى ما أحلم به، وأعيش من أجله.

الاستمرار في العيش يقتضي بقاء الحلم. بهذا المعنى يجدد الحب نفسه، باعتباره واقعا يقبل ولا يقبل التحقيق. فإذا تحقق أخفق. وإذا تم نقص. وقد عاش محمود بين هذين الحدين. ولم يكن من النادر، أن تقع مفارقات كثيرة.

ذات يوم، في فندق بعاصمة عربية، اتصل به عامل الاستقبال، قائلا: «المدام تنتظر في اللوبي». لم يفهم محمود من تكون المدام، وعندما ألح في السؤال، قال له: «مدام حضرتك»، فهبط إلى اللوبي، في ضربة استباقية، لئلا تقتحم عليه المدام غرفته. هناك، وجد امرأة لم يرها من قبل، ولم تتعطف عليها الطبيعة بجمال يخفف، قليلا، من فداحة مزاعم من نوع أنها زوجته، وأنهما على موعد للعشاء.

أدرك محمود بأنها مصابة بخلل ما، تصرّف بكل ما لديه من براعة، وقد كان بارعا، وبعدما تخلّص منها، صعد إلى غرفته، وبكي.

كانت في تجربة العيش، على مدار عقود طويلة، تحت ضوء ساطع، مباهج كثيرة، ومصادفات تحرّض أحيانا على البكاء، وفي أحيان أخرى تثير الذعر، إذا خلطت امرأة ما بين الشوق والشبع.

5

سافر محمود إلى عمّان، قبل الاجتياح الإسرائيلي الكبير للمدن في نيسان 2002، بأيام قليلة. مساء يوم الاجتياح اتصل للاطمئنان. وفي اليوم التالي اتصل قائلا بأنه يريد العودة إلى رام الله، ولم يقتنع بما أبديت من أسباب لا تجعل من عودة كهذه مبررة أو مفيدة. وليس هذا هو المهم، على أية حال، بل العبارة التي اختتم بها حديثه، قال: سأعود حتى على خشبة.

سيعود محمود، بالفعل، على خشبة بعد ست سنوات. لكن مجاز الخشبة، آنذاك، وبالرغم من انفتاحه على احتمال قائم، كان اختزالا لعلاقة معقّدة بينه وبين رام الله المدينة، ورام الله المكان الذي يحيل، ضمن أشياء أخرى، إلى فلسطين.

كان يقضي أيامه منذ أواسط التسعينيات ما بين رام الله وعمّان. الأولى للحياة، وفيها أغلب الوقت، والثانية للكتابة، والتأمل، أو كمحطة في الطريق إلى بلد ما والعودة منه. المسافة بين رام الله وعمّان لا تزيد عن تسعين دقيقة بالسيارة، لكن الفلسطيني يحتاج إلى نصف نهار، على الأقل، للعبور بين ضفتي النهر.

ولم تكن من بين مقتنيات محمود، المسافر، رفاهية اجتياز النهر من البوابة الإسرائيلية دون تفتيش، وتحقيق، وانتظار. يكتب بما يشبه المناجاة الذاتية في «حضرة الغياب» عن معنى الوقوف على الجسر:

«وقفتَ على جسر اللنبي كأسير محترم، بين جنود ينظرون إليك بفضول ثقيل، وينتظرون أوامر أخرى من أجهزة أخرى للتأكد من أنك أنتَ أنتَ، لا آخر يتقمصك، وينتحل اسمك ليجرب هذا الذل».

كان بوسعه البقاء في عمّان، أو في أي مكان آخر، وتفادي مهانة العبور من وإلى البوابة الإسرائيلية، وكان بوسعه إدعاء وتمثيل دور الوطني، الذي لا يطيق الذُل، ومهانة الوصول إلى بلاده بإذن من المُحتل. لكن في علاقة محمود ببلاده ما يتجاوز أوسمة متوّهمة تضعها شطارة

في التمثيل على الصدر.

ورغم أنني تجاهلت معظم ما كُتب عن محمود بعد رحيله، إلا أنني أجد صعوبة بالغة في التغاضي عن كلام شخص حاول تفسير عودة محمود إلى فلسطين، بعجزه عن تدبير أسباب معيشته في الخارج. ففي كلام كهذا يتجلى إخفاق واضح وفادح وفاضح في فهم ما بين ابن البروة، هذا، وفلسطين.

على أية حال، عبر محمود ضفتي النهر، في الاتجاهين، بمعدل مرّة كل شهرين، وأحيانا أقل. ولم يكن من النادر تكرار المشهد التالي، الذي صوّره في «حضرة الغياب»:

«على هذا الجسر لا يكون المرء من كانه منذ قليل: متلهفا إلى موعده مع أرض الحكايات الكبرى والصغرى، ملتفا على ذاته كملفوفة أو بصلة لم تُقشر. هناك يقشره الجندي أو الجندية بلا كياسة. فلهما عليه حق الأمر والنهي: اخلع حذاءك، انزع ساعتك. فك حزامك. وانزع نظارتك، وادخل في الجهاز. يرن الجهاز. وتعيد الكرّة، ويرن الجهاز، فتخضع للتفتيش اليدوي، ويعثرون على مصدر الرنين: إنه قلم الحبر الفاخر. يفككونه ولا يجدون فيه غير الحبر الأسود: في المرّة القادمة اخرج قلم الحبر من جيبك. فتقول في المرّة القادمة لن أحمل قلما من هذا النوع».

خلع محمود حذاءه، ونزع ساعته، وفك حزامه، ودخل في جهاز فحص المعادن. وما لم يذكره في هذا النص الجهاز الجديد الذي استخدمه الإسرائيليون منذ سنوات، وهو يشبه كابينة التليفون، وينبعث منه دخان أبيض، لفحص ما لا أدري.

عاد محمود، بعد التجربة الأولى مع ذلك الجهاز، متوترا، شاحب الوجه، ومتسائلا عن سر ذلك الدخان الأبيض. وما لم يرد يذكره في النص السابق أنهم استدعوه للتحقيق ذات يوم، وأن المحققين طلبوا منه بصفاقة أن يقرأ لهم من أشعاره. يومها رد عليهم: السجين لا يقرأ شعرا للسجّان.

ذات يوم، في سياق الكلام عن الأشياء الحميمة التي يحب الناس الاحتفاظ بها، قال إن أحد المسؤولين العرب أهداه سيفا عربيا متقن الصنعة، تزخرفه حروف وأشكال مدهشة في بساطتها وجمالها. قلت بعفوية: لماذا لا تحضره في المرّة القادمة إلى رام الله. فرد بسخريته المعهودة: سيعتبرونه على الجسر سلاحا غير تقليدي.

قبل سفره، عشية الاجتياح الكبير، أنفق معظم الوقت مع وفد من الكتّاب العالميين، جاء

لزيارته في رام الله، تعبيرا عن التضامن مع الشعب الفلسطيني. وقد ضم الوفد عددا من كبار الكتّاب في العالم، وكان بينهم اثنان من الحائزين على جائزة نوبل للآداب، هما البرتغالي جوزيه ساراماغو، والنيجيري وول سوينكا (يُلفظ شوينكا، هذا ما قاله صاحب الاسم لمحمود عندما سأله عن الطريقة الصحيحة للفظ اسمه).

وأذكر، هنا، ما أصاب الضيوف من دهشة، عندما اصطحبهم محمود في زيارة لجامعة بير زيت، ورأوا بأم العين كيف سرت أخبار حضوره في الجامعة بين الطلاب، الذين تدافعوا بالمناكب للسلام عليه، والتقاط صور تذكارية معه، أو حتى لرؤيته من مكان قريب.

وقد تكررت الدهشة في المساء، عندما حضروا أمسية شعرية في مسرح القصبة برام الله، شارك فيها محمود، إلى جانب عدد من الضيوف، الذين أسهموا بقصائد ونصوص نثرية، ألقوها بلغات مختلفة كالبرتغالية والفرنسية والإنكليزية.

كانت رام الله، في تلك الأيام، تعيش هاجس الاجتياح الكبير. في الجو إيروسية عالية، مبعثها إحساس بفناء محتمل، وقدرية - كما في كل الحروب - تستخرج أفضل ما في الذات من كفاءة السخرية، إلى جانب طيف خفيف، لكنه يكاد يُلمس باليدين، ليأس يضفي عليه الحصار شبهة البطولة والاستثناء.

في ذلك المساء غمر الفلسطينيون - الذين ضاقت عليهم قاعة المسرح، فافترشوا الأرض، أو احتشدوا في الخارج - محمودا بكثير من الحب. كانت بينه وبينهم كيمياء خاصة، وكان في المناسبة نفسها في ظل حصار قائم، واجتياح قادم، ما يشبه طقسا من طقوس القيامة الآن.

الضيوف لا يعرفون العربية، لذا لم يفهموا القصائد، لكنهم فهموا، ولمسوا لمس اليدين، الحبل السري الذي يربط بين الشاعر وشعبه. في ذلك المساء، ختم محمود بالمقطع التالي: «سقطت ذراعك فالتقطها، واضرب عدوك بي، فأنت الآن حر، وحر، وحرُ». وعلى سلّم المجاز صعد الحاضرون.

قرأت، قبل أيام، كلمات كتبها الروائي الأميركي راسل بانكس، الذي ترأس وفد الكتّاب العالميين في تلك الزيارة، في رثاء محمود. وقد استوقفتني عبارة يقول فيها بأنه عندما شاهد تفاعل الناس مع محمود في فلسطين، فكّر بأن هذا الشاعر سيحصل على نوبل للآداب.

من غير المجدي، في الوقت الحاضر، التفكير في أمر كهذا. المهم أن علاقات صداقة وزمالة ربطت ما بين محمود والعديد من كبار الكتّاب والشعراء في العالم. لكن تلك العلاقات، التي

نشأت على امتداد أربعة عقود من الحضور في المشهدين العربي والدولي، لم تكن مدعاة للتباهي من جانبه، ونادرا ما تكلّم عنها، أو اجتهد في تعزيزها بطريقة استثنائية.

لم يكن رجل علاقات عامة، أو مغرما بصورة الشخص الذي يعرف كثيرا من المشاهير. كانت الشهرة، كما كتب: «فضيحة الكائن المحروم من الأسرار.. سجن كثير النوافذ، حسن الإضاءة والمراقبة».

كان يتلقى الكثير من الدعوات للمشاركة في مهرجانات عالمية، وندوات، ولقاءات، وغالبا ما يحاول الإفلات منها بطريقة لبقة، من نوع الارتباط بمواعيد سابقة، أو نوبات البرد المفاجئة. وبالقدر نفسه، كان حذرا في قبول الجوائز، التي تكاثرت في السنوات الأخيرة بشكل غير مسبوق.

تملكته حيرة حقيقية عندما تلقى رسالة من مؤسسة «لانان» الأميركية الشهيرة، بشأن منحه جائزة باسم المؤسسة. اتصل بالعديد من الأصدقاء، من بينهم إدوارد سعيد، الذي طمأنه وحضه على قبولها، كما أنفق الكثير من الوقت، في قراءة المنشور على الإنترنت عن المؤسسة ونشاطها وأسماء الفائزين بجوائزها في سنوات سابقة. وبعد تردد، لم تحسمه للوهلة الأولى مكانة المؤسسة، ولا قيمة الجائزة، أرسل رده بالموافقة، في كلمات مقتضبة، ولغة محايدة.

مقابل التدقيق في طبيعة المهرجانات والجوائز بميزان دقيق، والعزوف عن استثمار علاقات في أماكن مختلفة من العالم، كان حريصا على قراءة ما يُنشر في العالم من شعر في المقام الأول، علاوة على أجناس أدبية وفكرية مختلفة.

ذات مساء، قرأت مصادفة على الإنترنت قصائد لشاعر كندي اسمه مارك ستراند. فاتصلت بمحمود، وسألته ما إذا كان قد قرأ لستراند من قبل. فأجاب بأنه يعرف الشخص والنص.

وقد كتب عنه في «أثر الفراشة» وعن سؤال طرحه عليه: «ما هي الحدود الواضحة بين الشعر والنثر؟ يرد ستراند «الإيقاع، الشعر يعرّف بالإيقاع»، ويختم محمود، البارع في اجتراح المفارقات، خاطرته السريعة تلك، باقتباس من نيتشه: «الحكمة هي المعنى محروما من الغناء».

في النص نفسه يتكلّم عن لقاء بحفيدة لوركا: «عانقتها لأشم ما تسرّب من ذراعيه إليها». في لقاء آخر، لم يتحوّل إلى نص، للأسف، سيبحث عمّا علق من رذاذ الذهب على يدين. فعندما التقى بالكاتب والمسرحي الأميركي آرثر ميللر في نيويورك، أطال النظر إلى يديه. يقول محمود

بابتسامة ماكرة: بهاتين اليدين لمس جسد مارلين مونرو.

عاد محمود، أخيرا، إلى رام الله. وسيبقى هناك. وقد نشأت علاقة معقّدة بينه وبينها. يغيب عنها بنية البقاء في الخارج لمدة شهر أو أكثر، ثم يبدأ في التذمر والكلام عن العودة بعد أيام. يتكلّم، في العادة، كمن يفشي سرا دفينا، بطريقة يمتزج فيها حس الدعابة بالمكر: صرت أشتاق لرام الله.

ومن الصعب، بالتأكيد، التفكير في خصوصية تلك العلاقة، دون إحالتها إلى موقف محمود من العودة، بعد أوسلو، إلى فلسطين. كتب في «حضرة الغياب»: «أتيت ولكنني لم أصل. جئت ولكنني لم أعد».

في هاتين العبارتين ما يختزل خيارات وجودية كثيرة، وما يحتمل التأويل بمفردات السياسة. فالجليل مشهده الطبيعي، الثدي الذي أرضع الذاكرة البصرية، والصفحة الأولى التي خط عليها أولى كلماته.

ومع ذلك، تمكنت منه رام الله، المدينة المرفوعة على أكف التلال، بقليل من الغواية، والمباهج الصغيرة، لا لتصبح بديلا عن الكرمل، موطن القلب، بل لإقناعه بما ينفتح في المتاح من استعارة كونية اسمها فلسطين على احتمال الوصول. فخيط الهواء من رام الله إلى حيفا، أقصر من أي مكان آخر خارج فلسطين.

أراه، الآن، بكامل أناقته ولياقته، واقفا على باب أحد المطاعم في رام الله، وخصلة من شعره يموّجها الهواء. وقفنا في انتظار السيارة. كانت الساعة تقترب من الرابعة، وموجات من هواء التلال تطارد آخر ما تبقى من حرارة ذلك النهار، والضوء ما زال فتيا، وصافيا كالعسل.

نظر محمود إلى السماء، ارتعشت شفتاه بحسيّة من تصطك أسنانه من الشهوة، كأن الهواء جسد، والضوء يد، وقال كمن يخاطب نفسه: لا أحد يموت في مثل هذا البهاء.

يستنجد بالطبيعة لتغمره بالمزيد من الوقت للعيش في حضرة ذلك البهاء. بهاء يستنفر في الجسد ما يشبه ارتعاش الشهوة. وهذا ما تكرر في حالات يصعب حصرها. كان مفتونا بشقائق النُعمان، وكانت نافذة غرفتي تطل على جانب في الحديقة تسكنه شقائق النعمان. يطيل محمود الوقوف أمام النافذة، صامتا في حضرة الأرض، وقد أينعت بأزهار قصيرة، حمراء، وصفراء، تتماوج في الريح برعونة حيوانات صغيرة، فتية ومفتونة بنفسها، لاهية عن البشر، وعمّا يخبئ غد من ذبول أكيد.

شقائق النعمان ذبلت في الحديقة، لكنها احتفظت بكامل النضارة، في نصوص تكتسب الآن حياة مستقلة ومديدة. والمشهد الطبيعي، حيفا ورام الله على حد سواء، تحوّل إلى مجاز أعلى من هامة التل، وأكثر شفافية من صفحة الماء تحت قدمي الكرمل.

يسأل محمود، والسؤال هو الجواب:

«هل قال أحدهم: إن سيد الكلمات هو سيّد المكان؟ ليس هذا زهوا ولا لهوا. إنه أسلوب الشاعر في الدفاع عن جدوى الكلمات، وعن ثبات المكان في لغة متحركة!».

في طريق الذهاب والإياب بين ضفتي النهر، كان شغل محمود تنقيح وتوضيح سند لملكية المكان، وتثبيته في لغة متحركة، وبين هذا وذاك، وفي صميم هذا وذاك، مديح البهاء. وهل ثمة ما هو أبهى وأشهى من بلادك يا محمود؟

6

في أوائل الخمسينيات وقف طفل في السنة الأخيرة من المدرسة الابتدائية، وألقى قصيدة في حفل نظمته المدرسة بمناسبة قيام دولة إسرائيل. كان الفلسطينيون في الجليل، آنذاك، تحت سلطة الحكم العسكري، ونظّار المدارس، ومخاتير القرى، في خدمة نظام يحاول طمس الهوية الوطنية، لمن تحوّلوا إلى أسرى في بلادهم قبل سنوات قليلة.

قال الطفل، بقدر ما أسعفته اللغة، كلاما ضد الحكومة والظلم والاستعمار، أي كل ما لا ينبغي أن يُقال في مناسبة تنجح إذا تنازلت الضحية فيها عن حقها في استدعاء الذاكرة، وتصبح هزلية تماما، إذا أطلت من مكان ما مفردات ممنوعة من التداول.

جن جنون المختار، لأن طفلا يهدد سلاسة السيناريو، وسلام الحاضرين، وسلامة الحفل، إلى حد سيعود عليه، وعليهم، وعلى أهله بالويل والثبور وعظائم الأمور. قال: «هذا الصبي جاء ليخرب بيتنا، بعدما خرّب بيته وبيت أهله». أما الحاكم العسكري، الذي استدعى الصبي للتحقيق في اليوم التالي، فلم يكتف بالتوبيخ، بل ضربه وهدده بحرمان أبيه من العمل.

لم يبك الطفل في حضرة الحاكم، لكنه بكى في طريق العودة إلى البيت، لأن حرمان الأب من تصريح العمل يعني زيادة الجوع والبرد، وعدم الذهاب إلى المدرسة. ومع ذلك، في البيت، يشجّع الأب ابنه قائلا: «الله يرزقنا».

ويجب أن نشعر، دائما، بدين في أعناقنا لقروي من البروة يشتغل في مقلع للحجارة، بفضل ما أبداه من تواطؤ مع ابنه. ربما لو قال كلاما آخر، لما خرج الولد من البيضة. فكثير من الأشياء تحدث مصادفة، كما قال «لاعب النرد». ولكن ثمة ما يشبه الحبل السري بين البدايات والنهايات. فلا شيء يفنى أو يخلق من عدم. الطفل في حفلة المدرسة كان بريئا، لكن الشعر، بقدر ما يستدعي من مفردات محظورة، لم يكن كذلك.

على هامش زيارته الأخيرة إلى حيفا يكتب محمود:

«أعبر من شارع واسع إلى جدار سجني القديم، وأقول: سلاما يا معلمي الأوّل في فقه الحرية. كنتَ على حق: فلم يكن الشعر بريئا».

ما يزيد على خمسة وخمسين عاما تفصل ما بين المشهد الأوّل، والمشهد الثاني قرب جدار السجن القديم في حيفا. فلأن الشعر لم يكن بريئا انتهى الأمر بصاحبه بعد سنوات قليلة من الوقوف في حفلة مدرسية، في قرية من قرى الجليل، إلى سجن في حيفا، تحوّل بدوره إلى معلّم أوّل في فقه الحرية.

ثمة مداخل كثيرة لقراءة محمود، أهمها، في نظري، ذلك الحبل السُري الرابط ما بين البدايات والنهايات. فعلى مدار سنوات طويلة تغيّرت أشياء كثيرة، لكن الجوهر - وفي هذا السياق أعني إدراك معنى وجدوى الكتابة - ظل واحدا وثابتا، وظل في أحد معانيه الكثيرة مرتبطا بما يفتحه فقه الحرية من آفاق، بدأت ذات يوم بقض مضجع مختار وحاكمه العسكري في قرية جليلية، ثم اتسعت مع مرور الأيام لتصبح نقضا لأسطورة حاولت تجريد الضحية من أرضها، وحقها في حكاية مغايرة، بقوّة الحديد. فمن يروي حكايته: «يرث أرض الحكاية».

لذا، ثمة ما يبرر النظر إلى كل ما كتب محمود منذ «أوراق الزيتون» وحتى «أثر الفراشة» كسيرة ذاتية ممتدة، تفيض بعناصر بيوغرافية تشف فتطفو على سطح الكلام أحيانا، وتتوارى في الثنايا وخلف الظلال في أحيان أخرى. لكنها في جميع الأحوال تؤرخ لفلسطيني بعينه عاش ما عاش من تجارب وتحوّلات باعتباره شاعرا، كما تؤرخ للشاعر، وقد توّحد الخاص والعام في تجربته، باعتباره فلسطينيا.

واللافت للنظر، في هذا الصدد، أن أغلب دارسي شعره أخفقوا حتى الآن في ملاحظة الحضور الكثيف، وما ينطوي عليه من دلالات، في أعماله الشعرية والنثرية، لتجليات وتداعيات يصعب

حصرها ترتبط بشخصية الأب والجد، إلى جانب الأم، التي نالت اهتماما أكبر بفضل قصيدة تحوّلت إلى أغنية.

أهدى محمود أحد أكثر أعماله الشعرية وضوحا في جنس السيرة «لماذا تركت الحصان وحيدا» إلى:

«ذكرى الغائبين: جدي: حسين. جدتي: آمنة. وأبي: سليم. وإلى الحاضرة: حورية، أمي».

سمعته يتكلّم عن هؤلاء بعفوية وكثير من الحب والحنان. وأعتقد بأن ما ألحقته النكبة بهم من شقاء، وما فرضته عليهم من عذابات كثيرة، تركت جرحا عميقا في نفسه، ظل مفتوحا وطريا حتى اللحظة الأخيرة. كان في مصائرهم الفردية ما يختزل مصائر الفلسطينيين كلهم، ومصائر من يشبهونهم في كل مكان آخر من العالم.

وقد لمستُ، دائما، ما يشبه دينا في عنق الابن تجاه الأب. في طريق الخروج من فلسطين إلى لبنان، في قصيدة بعنوان «أبد الصبّار»، وهي من القصائد التي ألقاها محمود في أمسيات كثيرة، يقول الأب لابنه:

«سوف تكبر يا

ابني، وتروي لمن يرثون بنادقهم

سيرة الدم فوق الحديد».

وفي مقطع آخر يقول له: «كن قويا كجدك/ واصعد معي تلة السنديان الأخيرة». وعندما يسأل الابن عن العودة إلى البيت، وهما على درب قانا، يقول الأب:

«يا ابني تذكر

غدا. وتذكّر قلاعا صليبية

قضمتها حشائش نيسان بعد

رحيل الجنود».

الأب مصدر للطمأنينة، يقول كلاما ينفتح على غد يقود خطى الضائعين في المنفى إلى البيت، وأهم من ذلك يعلّق الأمل على سارية في مستقبل سيأتي، لكنه يُصاب بالإعياء. يسأل الابن في قصيدة بعنوان «إلى آخري وإلى آخره»، وهي أيضا من القصائد القريبة إلى قلبه:

يا أبي، هل تعبت
أرى عرقا في عيونك؟
يا ابني تعبتُ . . أتحملني؟
مثلما كنت تحملني يا أبي،
وسأحمل هذا الحنين
إلى
أولي وإلى أوله
وسأقطع هذا الطريق إلى
آخري . . وإلى آخره" .

وإذا كان ثمة من سر في حياة محمود، فإن هذه الكلمات القليلة هي سره الكبير. فقد حمل الأب بالمعنى المجازي منذ زمن الخروج الكبير، ذات يوم بعيد، عائدا إلى البيت، وقطع على نفسه عهدا بقطع الطريق إلى آخره، أي إلى ما يوصل إلى البيت، أو إلى آخره هو، أي حتى اللحظة الأخير في حياته.

وهذا ما كان، منذ وقوف الولد في حفلة مدرسية، وحتى رحيله بعدما ملأ الدنيا وشغل الناس. لم يحاول ملكا، بل كتب حكاية حسين، وسليم، وآمنة، وحورية، ومحمود. وهؤلاء هم من يروي الحكاية ومن يرث أرضها.

اختلاجات في حضرة محمود درويش

سعدي يوسف

السابعة مساء التاسع من آب

مساء التاسع من آب (أغسطس) 2008 ، كنت في برلين، أدخلُ مع الشاعرة الإسكتلندية جوان ماكنْلِي مقهىً يرتاده ذوو الحاسوب المحتضَن (اللابتوب) .

كانت الساعة حوالي السابعة .

صيفٌ ألمانيٌّ .

في الرصيف التابع للمقهى زبائنُ يدخّنون سجائرهم .

أنا أنظر عبر الزجاج إلى الرصيف وأهله .

جاءت جوان ماكنلي بكأسي جُعةٍ كبيرتين .

ما زلتُ أنظر إلى الشارع عبر الزجاج . مددتُ يدي إلى كأس الجُعة ، فارتدّتْ .

كنت أحسُّ بإحباطٍ وإنهاكٍ ، وبين لحظةٍ أخرى تعتريني رجفةٌ خفيفةٌ .

لم أكن في المكان .

كان شيءٌ ما يأخذني بعيداً عن المكان ، عن جليستي ، عن كأس البيرة الألمانية ، عن كل شيء .

قلتُ لجوان : أنا أرتجف برداً !

لم نكن في مهبٍّ للريح . لكنّ برداً قادماً من سيبيريا ما كان يدخل إلى المقهى ، ليُرعدَني وحدي .

اقترحتْ عليّ أن نصعد إلى الطابق الأوّل ، اتّقاءَ بردٍ خاصٍّ بي .

حملتُ كأسَي البيرة .

وهناك بين ذوي اللابتوب المنهمكين جلسنا . ثانيةً لم أمدّ يدي إلى الكأس .

حالةُ القنوطِ ظلّت ملازمةً .

لم يكن القنوط وحده .

كنت ضائعاً ، أتيهُ بين فلواتٍ بلقعٍ ، في قرٍّ مؤذٍ . في عالَمٍ من أذىً صافٍ دائمٍ كالقانون الطبيعيّ .

تلك الليلةَ ، لم أقوَ على العودة إلى شقّة ابنتي شيراز في ضواحي العاصمة الألمانية ، فأويتُ إلى شقّة جوان لأنامَ كمداً !

*

عدتُ في الضحى العالي إلى ابنتي .

قالت لي إن اسماعيل خليل (المسرحي) اتصلَ بي منتصف الليل .

هل قال شيئاً ؟

كان يريد أن يخبرك ، برحيل محمود درويش !

*

إذاً . . .

في حوالي السابعة من مساء التاسع من آب (أغسطس) كان محمود درويش ، يرحل عنا ، في مستشفاه الأميركيّ .

هل كنتُ أحاولُ الاتصال به ، وأنا في المقهى ؟

هل مرقتُ في خطفةٍ أمام عينيه الغائمتَين ؟

لقد كنا في باريس، في السابع من حزيران هذا .

جاء إلى أمسيتي بمسرح الأوديون . لكنه قال لفاروق مردم ألاّ يخبرني بأنه هناك .

التقينا بعد انتهاء الأمسية .

قال لي : أنا راحلٌ غداً .

هل حملت كلماتُه هذه، الأقصى مّما يمكن أن تحمل ؟

هل كنا نقول: وداعاً ؟

*

قالت لي منى أنيس: كان محمود يودّعك !

لندن **27.08.2008**

مساءٌ في آب 1982 بيروت

الصيف المنكسرُ، يستمرّ حتى في المساء .

بيروت محاصَرة ، والإسرائيليون على الأبواب .

الظلام يُطْبِق على المدينة كما يطْبِق الدخان الثقيل . شارع الحمرا يبدو مهجوراً للوهلة الأولى . إلاّ أنه محتشدٌ بالأشباح ، أشباحِنا ، وأشباحِ رؤانا ، محتشدٌ بأنفاسنا المختنقة . لا ماء في المدينة . لا كهرباء . نحن، السائرين

هائمين في الظلام ، وحدَنا ، نخدشُ حقيقةَ أن المدينة ميتةٌ وقد غادرَها أهلُها ، إلى الشمال : طرابلس والضّنّيّة ،

أو جنوباً حتى المناطق التي احتلّها الإسرائيليون .

الغرباء في المدينة هم السائرون في الظلام ...

نسير في العتمة .

مصابيحنا اليدوية ذوات البطاريات الصغيرة ستضيء لنا السلالم آنَ نعود إلى غرفنا التي تظل تهتزّ حتى في الليل من انفجارات النهار .

مصباحٌ يدويّ يتّقد فجأةً .

أأنت هنا ؟

محمود درويش في ليل الحمرا !

*

وجهانا في دائرة الضوء الضيّقة كانا متّسعَين .

لندن **29.08.2008**

أواسط السبعينيات ببغداد

ربما كان ذلك في النصف الأول من السبعينيات .

كنا ، على ما أتذكّر في منزل ناهدة الرمّاح .

محمود درويش كان في بغداد المتفتحة (على آفاق كاذبة ؟) آنذاك .

زار « طريق الشعب » ، واحتفى بلقاء شيوعيين وشعراء كان عرفهم في أكثر من مكان ومناسبة .

تلك الليلة امتدت السهرة أكثر من المعتاد .

أغانٍ وموسيقى وأنهارٌ من الرحيق المصفّى .

وكان عليّ أن أوصل محمود درويش إلى فندقه بسيارتي الرينو 16 التي كادت تنفجر بعديد ركّابها .

محمود درويش كان إلى جانبي .

ننحدر من جسر الجمهورية .

فجأةً يغيب كل شيء أمامي .

ألتفت لحظةً إلى محمود درويش لأسأله : أهذا شارعٌ أم حائطٌ ؟

يقول : هل أوصاك أحدٌ بقتلي ؟

السيارة تندفع في شارعٍ بغداديّ ، بلا مارة ولا سيارات ...

شارعٍ بغداديّ في الفجر المبكر .

محمود درويش سيظل يسألني كلما التقيتُه ، متذكراً رعب تلك الليلة :

أشارعٌ أم حائطٌ ؟

لندن 29.08.2008

قمرُ بغدادَ الليمونيّ

لستُ أعرف سبباً لـ« نرفزة» كتّابٍ عراقيين معيّنين ، من وصفِ محمود درويش قمرَ بغداد بالليموني .

قمرُ بغداد ليمونيّ ، حقاً ، لكن يبدو أن العراقيين لا ينظرون إلى السماء جيداً .

ألم يقُل الجواهريّ العظيم :

لم يعرفوا لونَ السماءِ لفرْطِ ما انحنت الرقابُ

ولفرْطِ ما دِيسَتْ رؤوسُهمو كما دِيسَ الترابُ

ما علينا ...

أكان ذلك في أواخر الثمانينيات؟

1989 مثلاً ؟

آنذاك كنت مقيماً، على قلقٍ، بباريس.

محمود درويش كان يسكن بالتروكاديرو، عضواً في اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية.

كنا نلتقي.

أحياناً أدعوه إلى الخروج معي.

أقول له: دعني آخذك يا محمود إلى باريس الأخرى. إلى مقاهي الجزائريين، وحانات المغاربة، ومطاعم الأفارقة. دعني آخذك إلى الضواحي ...

يقول لي: أنا أحسدك. أنت تتجول كما تشاء. تتعرف على باريس بطريقتك. أمّا أنا فسوف يتبعُني خمسةٌ من الحماية!

*

في أحد الأيام تلقّيتُ مكالمةً هاتفيةً من محمود.

قال: يجب أن أراك اليوم.

قلت: ليكُنْ!

كان اللقاء في مطعم غير بعيدٍ عن مسكنه. طلبتُ بطّاً، فجاءني طبقٌ به لحمُ بطّ شبه نيّء، في رقائقَ تكاد تشِفّ!

*

من كان معنا؟

لا أتذكر جيداً، لكني أظن فوّاز طرابلسي الجليسَ الثالث.

*

قال محمود : عدتُ اليوم من النرويج . من قريةٍ قصيّةٍ بالنرويج . أريد رأيك في أمرٍ مُلحٍّ .

قلت : أمرك !

قال : يا سعدي ، اسمعْني . . .

تلقّيتُ دعوةً لحضور المربدِ ، ولجائزةٍ تُسَلَّمُ إليّ إنْ وقّعتُ مسبقاً على قبولها . رفضتُ الأمرَينِ كليهما . ورغبةً مني

في تجنُّب الأخذ والردّ ، سافرتُ إلى النرويج ، وأقمتُ في قريةٍ قصيّة . لكنني في منتصف الليل تلقّيتُ مكالمةً

هاتفيةً من أبو عمّار ، نصُّها : هل تريد أن تخرب بيتنا يا محمود ؟ يجب أن تذهب إلى بغداد!

قلت : هكذا ؟

قال محمود : نعم . . .

الآن أريد رأيك !

إنْ قلتَ لي : لاتذهبْ ، فلن أذهب !

*

ما كنتُ بحاجةٍ إلى أن أُنعمَ النظرَ .

قلت له : أنت في هذا الموقف ، لستَ محمود درويش . أنت عضو اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية . ممثلٌ رسميٌّ لشعبك وقضيّته . أنت تضحّي من أجل قضية شعبك . ليس بمقدوري ، ولا من حقي أن أقول لك لاتذهبْ .

لكنني سأظل أتذكّر ، بكل اعتزاز ، أنك استشرتَني ، مبدياً استعدادك للأخذ بما أرى !

* * *

قمر بغداد الليمونيّ !

30.08.2008



إلى محمود درويش
مات قمر و نَدبتهُ جميع أشعار الدنيا

شيركو بيكة س

استعار أَيلول

أنفاس أيامه القصيرة

من عالم الفراشات

و آلام لياليه الطويلة من الكورد

أنا الليلة بواب حجر عدميتي الأسود

أنتظر قدوم قصيدة

موشحة بالسواد

قد تأتي القصيدة على

شكل غراب

أجش الصوت عريض الجناح

شيركو بيكةس شاعر من كردستان العراق

أو قد تشبه هدوء عجوز أحدب
قد تصلني
على شكل طفل
مشرد مبتسم زنجي
من جنوب أفريقيا!

من هنا
و على هذه الأرض المنكوبة لكوردستان
من هنا
و مع تبرعم و تساقط أوراق شعرنا
من هنا
و في هذه الأمسية من شهر أيلول
تذكرتُ محمود درويش.
يا ترى!
لماذا مات هذا النهر فجأة؟
لماذا أسودّ تل الزعتر هذا في طرفة عين؟
لماذا سقطت قصيدة البدر المتلألئ
من سماء حيفا و غرقت في البحر و اختفت؟
يا ترى!
لماذا ذهب من هنا كالورود و براعم الربيع
و عاد من هناك كسنابل القمح الصفراء؟
ذهب من هنا ماءً صافياً عذباً،
و عاد من هناك ماءً عكرا؟
ذهب من هنا عموديا كالمطر،
و عاد من هناك أفقيا كشجرة نائمة؟

أغنية حزينة زرقاء
تبحث عن الشعراء
تنقط منها الغربة و المساء
تمر من فوقها «أحد عشر كوكبا»
و تتحول إلى حلمٍ إحدى عشرة مرة
إلى غيمة إحدى عشرة مرة
إلى سؤالٍ إحدى عشرة مرة
و تنحني
و تحمل إحدى عشرة مرة
سلة ورود الدمع
و مزهرية الشمس المحطمة؟

أخي!
كيف حالك؟
أنا «سرحان»
ألا تشرب معي قهوة
في منتصف هذه الليلة
وفي مقهى الغربة هذا؟

حمامة بيضاء منهكة كقلبه،
تحمل في منقارها عودُ شِعرٍ أخضرٍ،
أتت محلقة من بساتين «بني عامر»
و تريد أن تحط على تابوتٍ في «رام الله»
هذه هي المرة الأولى التي لا ينهض فيها من أجل حب الحمائم
إنها المرة الأولى التي لا تستطيع ابتسامة الشعر أن تحول وجهه إلى بحيرة المساء

إنها المرة الأولى التي يستلقي فيها بلامبالاة
و لا ينهض فيها بطول قامته من أجل العشق المجنون للوطن
إنها المرة الأولى التي لا يتحدث فيها عندما تتكلم الحرية
إنها المرة الأولى التي لا يمد فيها يده إلى نظارته
و المرة الأولى التي لا يحمل فيها القلم!

كان سبع سنوات عندما انهار الوطن عليه
و أمسى تحت ركام تاريخ حزين
كان سبع سنوات عندما أصبح الرحيل رفيق دربه
بعد عدة أيامٍ من ولادته
نبتت له أجنحة نسرٍ هرم
كان سبع سنوات، ودع الطمأنينة،
ودع البيت و استقر في التشرد!
طفولة من كرة مشقوقة
طفولة من حلم مقطوع
طفولة من دموع خشنة
طفولة من شجرة ليمون وحيدة
طفولة من قمر مسروق!

يا بني!
أنا أمك
لم لا تنهض و تأخذ مني هذا الخبز الحار؟!
كان الوطن امرأة منكوبة مضطربة
ذات شعرٍ ترابي
تنتظر جالسة أمام خيمة المخيم.

كانت دائما تنتظر مجيء شيء
لا تعلم ما هو؟
في كل يوم كانت تأكل الخبز و القهر ثلاث مرات
وفي كل ليلة كانوا يُغرقون حلما فتيا لها بالدم
و يجعلون شجرة زيتونٍ تابوتا له .
محمود أتى من هنا .
أخرج رأسه من بين هذا الدخان .
في هذا الخريف تبرعم شعره .
وجد هوية لونه في ألوان أوراق الأشجار المقلوعة .
كان في كل يومٍ يموت ولا يموت!

يا بني!
أنا أبوك!
لم لا تستيقظ؟
قصيدتان شابتان
أتتا من يافا
تريدان أن تعرفا
هل أصبحتا مطراً أم لا؟!
عندما كبرت الهموم، أصبحت لبلابا
واللبلاب تسلق على نوافذ «عاشق من فلسطين»
الغيوم امتزجت
و قرون الأيائل اختلطت
و الجراح تداخلت
و الشعر أصبح عصابة رأس النساء
أصبح خبزاً

أصبح كرسيَّ الغرف

لم يكن هناك أي مفر

كان على الكلمة أن تصبح رصاصة

كان على الجملة أن تصبح خندقاً

كان على النص أن يصبح درعاً

لم يكن هناك أي مفر

كان على الشعر أن يعطي

نصف جماله

نصف صوته

نصف لونه

نصف برقه

إلى المحاربين

لم يكن هناك أي مفر عندما كان يداهمك الموت

كان الموت يصبح عسكراً

كان الموت يصبح حديداً

و كان عليك أن تصبح إعصاراً

كان عليك أن تصبح تلك اللغة المباشرة

التي لا تضع أي قفل على اللسان

في تلك اللحظات

الشعر لم يكن أقدس من عيون الأطفال

لم يكن أكبر من صراخ الأمهات

و لم يكن أعظم من جسد الشهيد

يا أخي!

أنا رفيقك «سميح»

ماذا دهاك؟

لم لا تنهض؟

كي نعود سوية إلى غزة

و كي نملأ الميكروفون بغزارة الشعر

و نحوله إلى خبز الصباح الحزين

و إلى مزهرية

و إلى سحر الغروب الأصفر

لم لا تنهض؟

يا درويش الشعر الجميل!

كلما تدفق شعرك

تسلق على قامة الجمال

و في كل مرة

و مع كل ديوان جديد

من علياء و حدتك و وحدة وطنك

كنت تصبح نور شمسٍ أمام الله

كنت تصبح لغة الماء الصافية

لغة الأعشاب الخضراء

لغة الحجر

لغة السهول و الجبال

عندما ذهبت إلى بيروت

الأمواج أتت لاستقبالك

البحر أصبح دفترك

و الأرز أصبح قلمك

و صوت فيروز أنيسك

و في الليالي الظلماء

كان شعرك يصبح قنديلاً

و يضيء المكان

أخي!

أنا رفيقك «مارسيل خليفة»

أتيتك بعودي

لم لا تنهض؟

و تعطيني واحة من الشعر

فتيةً فتية

كي أحولها إلى هدير

و إلى شلال حديث حديث

للصوت و الموسيقى

كيف لا تنهض و تقبل عودي؟

في «الكرمل»

كنت رحباً

كالمحيط و كالسماء

في الأعالي

كنت ليلة الصيف القمراء المليئة بالخيال

و كنت مدى لون القصيدة الفضي الجميل

و في الأسفل

أصبحت بستان شجر الزيتون

كنت تطعِّم الأشجار بشعرك

و عندما تثمر الأشجار

لم تثمر الزيتون فقط

كانت تثمر شعراً و زيتونا

زيتوناً و أعين أطفال

قصائد و أوشام خدود النساء الواقفات أمام المخيم

أسود و ابيض

حلو و مر

في «الكرمل»

أنت و بركات

حولتم المجلة إلى بحيرة

حولتم الشعر إلى سفينة

والنثر ظل الساحل

تلك الأيام

تركت شعر القنبلة

تركت الصيحة الدموية للكلمة

عدت إلى نفسك

عدت إلى البيوت السرية للقصيدة

أخي!

لَم لا تنهض

أنا رفيقك «سليم»

أنا الكردي الذي ليس له سوى الريح

لقد امتطيته كي أصل إليك

أتيتك كي نزور معاً «لوركا»

و نسلم على «ريتسوس»

كلاهما ينتظراك

عجباً لا ترد علي!

ما هذا النوم العميق؟

متى كنت كذلك؟

في صباح «أرغوني»

و كأن ورود الرمان هطلت على باريس

و صلت و حقيبتك إليها

حقيبتك كانت ملأى

بفتافيت همومك و هموم وطنك

وضعتك رحالك

في مدينة «بودلير» و زمهرير «السين»

في المساء

أتت الأشجار لاجئة إليك

غطوا بيتك بأوراق الخريف

أتت الفراشات و التفت حول قصائدك

باريس كانت دائما أم الشعر

باريس كانت امرأة تثمر نجوم الكلمة من

شعرها حتى أصبع قدميها

أيتها القصيدة الجميلة

لمَ لا تنهضين؟

أنا أخوك «أدونيس»

أخوك في الشعر

و لكن بروحين مختلفتين

بلون عينين مختلفتين

لم أرَ في حياتي شعرك مستلقياً

لم أرَ في حياتي أغنية لك أغمضت عينها

أُعذرني

أريد الآن

أن أبكي قليلا

في عمان

و عندما كنت تدخل خلوة شعرك السحرية

و تعلق نفسك بخيوط الكلمات ولآليء الخيال الفضية

كنت تنسى الخبز و الماء

مراتٍ

كان الشارع لا يرى قدميك

الهواء و اللون و الشمس و المطر

لم يكونوا يروك

الوحيدة التي كانت تراك

هي أعين الشعر

في «حالات الحصار»

كان زادك

هو الكلمة

كنت طائر الشمس المحلق ما بعد الحصار

في «لماذا تركت الحصان وحيداً»

كنت كاميرا عين القدس

كنت رائحة التبغ في جلباب جدك

كنت خبز أمك الحار

كنت أوراق التأريخ المتساقطة

في «جدارية» كلماتك

كنت النجوم المحفورة في السماء

كنت لغة جديدةً لله

و في لامبالاة الغربة

كنت حلماً مطارداً

كنت وسادة الوحدة

كنت وطناً بلا مكان

كنت زمانا بلا زمان

كنت ألمَاً لجرح قديم جديد في جسدك

أخي!

لَمَ لا تنهض؟!

أنا ضيفك

أنا أسمي «شيركو بيكة س»

كردي لا املك سوى الريح

و حفنة من الشعر

بالرغم من أننا لم نلتق

و لكن الشعر كان قمرنا

لذا أتيت

أخي!

كيف لا تنهض للضيف؟

أتيتك من «هلكورد»

و جلبت معي بدر هذه الجبال

و راوندها

و كلمات اللوز من شعري

لِمَ لا تنهض؟!
و لكن أنت «لماذا تركت الحصان وحيداً»؟
لماذا سلمتنا ليد القدر؟
لماذا رميتنا في ورد البكاء
و المأتم المبكر
و رحلت و حيدا؟
و سلمت أشعارنا
إلى ليالي اللاجدوى و إلى الضباب
في تلك الليلة المشؤمة
ليس نحن فقط
الكل تذكر محمود درويش
الأحصنة روت حكايته إلى المُهر
الطيور للأشجار
و الأشجار للسهول
و السهول للجبال
في فلسطين
كل الألوان بكت على أكتاف بعضها
و من البكاء خلق لون جديد
أسموه اللون الدرويشي
في الطرف الآخر من محيط مجنون
في مدينة لا قلب لها
توقف قلب قمر عن الخفقان
في مدينة لا دموع لها
لم تكن هناك أي عين تذرف الدمع
سوى عدة عيون

لم يعرف أحداً في هذه المدينة

إلى أين يرحل هذا القمر الغريب

في غابة كونكريت

أمام نافذة في الطابق الثالث من مبنى

فتاة فلسطينية لاجئة

ذات عشرة أعوام

كانت تنظر إلى مشهد حزين في الأسفل

و كأنها تحلم

أرتعش قلبها

و كأنها تحلم

و كان قلبها أخبرها

بقت قطرتا دمع متمردتين في غمد عينيها

في الضفة الأخرى من محيط لا رحمة له

وطن على شكل شاعر

كان يحتضر

وطن على شكل قصيدة

تهاوى

انقطعت أنفاس النسمة

أَي عيني!

أنتِ لا تنهضين لأحد

و لكن يجب أن تنهضي لأجلي

أنا الشعرُ أنا الشعر

أتيت أعطيك هذه الروح

لمَ لا تنهضين و تأخذيها مني؟!

أنا الشعرُ أنا الشعر

من بقي معك كما بقيت

من أحبك بالقدر الذي أحببتك

في رواق أبيض طويل

ممرضة بيضاء

تدفع ببطء عربة بيضاء

قمر أبيض مستلقٍ على ظهره

عيناه مغمضتان

وردتا يديه كانتا على صدره

في الضفة الأخرى من محيط لا مبالٍ

في بلدٍ بارد الدم

في زمنٍ بارد الدم

في مشفى ذي أعين كبيرة و لا دموع له

مات قمر

و سقط في العدم

عتم الخيال

و كل أشعار الدنيا بكت له



بيان الكرمل

نلم فتات الضوء

محمود درويش

في هذا الانفجار المفتوح على الاحتمالات، الانفجار الذي يهز المجتمعات العربية يرتفع السؤال عن ثقافة الأزمة.

الأزمة أيضاً، تصوغ ثقافتها. وثقافة الأزمة هي محصلة تاريخية لمعاناة مرحلة كاملة، مرحلة تختلط فيها الحروب بالحروب الأهلية، والحداثة بالاغتراب والأصالة بالسلفية. ويتم الانفصال فيها بين المسيطر والمسيطر عليه.

ولأنها كذلك، فهي مرحلة تختلط فيها النهايات بالبدايات. في ثقافة الأزمة، خيارات ورؤى متشابكة بعضها يعلن الهرب من مواجهة الحاضر عبر اللجوء إلى صياغات الماضي، يعلن اللاعقلانية ويرتهن للغيب، يغرقنا في جنون طوائف الملوك وحروب ملوك الطوائف ويدور في الفراغ.

افتتاحية عدد الكرمل الأوّل، الصادر في شتاء 1981 (بيروت)

وفيها، نعلن أن الأشياء يجب أن تمضي إلى نهاياتها وأن على المنهار أن ينهار، وأن الاندفاع إلى إعلان موت الثقافة المسيطرة والعاجزة عن الاحتفاظ بسيطرتها هو الطريق الوحيد لتحديد الأزمة والقدرة على القول أنها ليست أزمتنا، وهي المحاولة الخلاقة للإمساك بطرف الأفق.

خيارنا الوحيد هو الانتماء إلى الإبداع في الثورة والثورة في الإبداع.

هو أن نحاول لملمة فتات الضوء المختلط بالوحل داخل مرآة تكون إطارا للحرية وأفقا لا تحده المسبقات الجاهزة.

الانتماء إلى الإبداع والثورة هو المغامرة، لأنه انتماء إلى غد يتأسس، وفي المغامرة تكتشف أن أرض خياراتنا لا تكون إلا أرض حرية.

والثقافة الجديدة هي إعادة اكتشاف الواقع العربي وكشفه والإسهام في تغييره. اكتشاف الواقع لا يعني أن نعكسه، فالمرآة التي نختار نطمح أن لا تكون آلة انعكاس محايدة بل أرضاً لحوار الاحتمالات الجديدة، وعلى هذه الأرض يكون المثقف المبدع كاتباً منشئاً، كاتباً يحطم صورة النص المستعاد داخل هرم القمع، حيث تعاد صياغة اللغة المسيطرة أو لغة المسيطرين على اللحظة العابرة في لهجة الاجترار. بل يكون مساهمتها في إنشاء الجديد. والجديد هو الأصوات التي تتعدد وتتجاوز في حوار ديمقراطي حر.

والثقافة هي صراع وأرض صراع.

إنها صراع، لأنها تكتب لغة الصراعات والتناقضات، ولأنها لا تستطيع أن تكتب نفسها إلا داخل الصراعات والتناقضات اليومية.

وهي أرض صراع، لأنها لا تستطيع إلا أن تنحاز إلى نفسها وإلى الذين يشكلون مصدرها، وبهم يتشكل مستقبلها. وهي لذلك نص مفتوح. جاهز لم يجهز بعد. بداية تبدأ دائماً. ولذلك أيضاً فهي أرض لصراعها مع نفسها.

والثقافة هي حرية وفعل حرية. لا تنمو إلا في الحرية ولا تتأكد إلا حين تقاتل من أجل الحرية. والفعل كان البداية، وهو البداية التي نصنعها دائماً أو نسقط ونموت. وفعل الحرية يعني إعلان القطيعة النهائية مع تلك العلاقة الملتبسة بين ثقافة السلطة وسلطة الثقافة. كأن المعارضة لا تنهض إلا على أرض السلطة، ولا تخاطب إلا الرقيب الذي يجلس في مواجهتها أو في داخلها!

والقطيعة هي اختيار أرض جديدة. إعلان الانفصال النهائي والرفض المطلق لهذا الالتباس المريب، والانتماء إلى الفعل. صياغة معادل متشابك مع آلام وأحلام الذين تصنع لغتهم لغة الجديد الذي يولد. وتساهم من خلالها في إبداع رؤية مفتوحة لا يحدها الخوف ولا يؤطرها الوهم هنا تدخل الكتابة مغامرتها مع نفسها. تسقط كل الأوهام التي علقت بها، وتبدأ مغامرتها مع أرضها الخاصة التي تؤسسها مع بناء ثقافة المعارضة الجذرية.

والثقافة هي تجربة تجريب دائم. إنها ثقافة تجريبية - طليعية، أو لا تكون. ففي زمن هذا الانهيار الجارف، لا يكون الفعل إلا بحثا، ولا يكون الإبداع إلا تجريباً وتجربة. والتجريب لا يتأسس في فراغ، إنه يتأسس في التجربة الملموسة نفسها وكجزء منها. فحين تتدحرج المرحلة، لا يستطيع أي فعل أن يتكون إلا بالعلاقة مع التجربة الملموسة، ولا تستطيع أية نظرية أن تتأسس إلا كتلخيص للتجربة التاريخية.

فالإبداع الحقيقي هو الذي يبدأ من هذا الآن، ويرسم من الحاضر بكل تناقضاته أفق المستقبل، ويؤسس لنضج ثقافي آن لنا أن نصل إليه، وآن لنا أن نسعى إلى إعلانه، باعتبار أنه هو هذا الضوء في فتات وحل زمننا الذي نعيش.

والثقافة هي رؤية نقدية، هي نقد جذري وبأدوات جذرية صنعتها تجربتنا التاريخية وتجارب الشعوب الأخرى، نقد للثقافة المسيطرة ولنقدها المسيطر. نقد لحياتنا ولتعبيراتها المتعددة. نقد السلطة.

والنقد يبحث عن الإنسان الذي يصنع تاريخه حين يستطيع أن ينقد هذا التاريخ والنقد بحث عن أنفسنا وكتاباتنا وآفاق المحتمل الذي نسعى إلى بلوغه.

والنقد لا يكون إلا داخل الرؤيا، داخل أن يكون الكاتب رائياً فيرى، وشاهداً فيشهد. والرائي - الشاهد لا يعبر عن الذي يراه، بل يكونه، لا يعكس المرحلة، بل يساهم في تغييرها وصياغة مستقبلها، لا يكون محايداً، لأن المحايد هو الوجه الآخر البارد لسلطة القمع.

مجلة جديدة، نعم.

جديدة لأنها لا تنطلق من الفراغ، بل من تراكم التجارب الإبداعية العربية.

جديدة، نعم.

لأنها تسعى إلى الجديد، وجديدها ليس جديدها، بل هو جديد الثقافة العربية، جديد هذا

الصوت الذي لم يختنق، وهذا الوعي القادر على أن يلملم شتاته وينهض، ويؤسس لاطار صغير، قد يكون حاجة، وقد يكون إعلاناً عن الحاجة إلى الصراخ المدوي.

لذلك، يكون جديدها، هو قدرتها، على أن تكون أرضاً للحوار والتعدد. أرضاً للثقافة وعلاقة كتابة الثورة بثورة الكتابة التي تبدأ من جديد.

وهذا الصوت ليس جبلاً.

الكرمل جبل يقع في فلسطين. وهذه "الكرمل" ليست إلا اسماً والاسم لا يدل على الشيء إذا لم يكن فعلاً باتجاهه.

والاسم لا يدل إلا على رغبتنا في أن نساهم في تأسيس فلسطين الرؤيا، هذه الرؤيا المدهشة التي تتشكل من مزيج الدم والتوقعات والخيبة، من هذا الأمل الفذ الذي يولد من جديد.

مجلة جديدة، نعم.

رسالة جديدة، نعم ولا.

هذا الانهيار الشامل ليس انهيارنا، ليس انهيار الإبداع والأمل، ولا هو انهيار فلسطين الصراع والمعنى والمستقبل.

الانهيارات علنية، والبديل يتشكل من الأزمة والمجهول الذي يكور قبضاته ويتقدم لافتتاح مرحلته وامتلاكها حول اسم فلسطين التي تتفجر إشارات وكلمة سر لم تعد سرية ...

هذا الصوت ليس جبلاً،

ولكن يطمح إلى أن ينحت طريقاً في حجر الطريق إلى الجبل.



(90) 2009
ISSN 1607-7024
AL- KARMEL (Ramallah)